Лидия Гинзбург

О ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

О ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ ▪ Лидия Гинзбург

Лидия Гинзбург

О ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ



ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ · 1977

8
Г49

Оформление художника
Л. ЯЦЕНКО

Г $\frac{70202\text{-}070}{028(01)\text{-}77}$ 210-77

ВВЕДЕНИЕ

Исходная проблема этой книги — соотношение между концепцией личности, присущей данной эпохе и социальной среде, и художественным ее изображением. В таком смысле и следует понимать заглавие книги, не смешивая расширенное понятие психологической прозы с тем психологизмом, специфические методы которого выработала литература XIX века. Познание душевной жизни прослеживается в этой книге не только на материале канонической художественной литературы, но также на литературе мемуарной, документальной[1], в наше время привлекающей пристальное внимание писателей и читателей всего мира. Рассматривается оно на разных ступенях: это письма, непосредственно отражающие жизненный процесс, мемуары, наконец это опыт психологического романа — наиболее организованной формы в этом ряду.

Соответственно этой задаче книга состоит из трех частей, расположенных в порядке возрастания структурности, эстетической организованности исследуемого в них материала. Вот почему явления, о которых здесь идет речь, рассматриваются не обязательно в хронологическом порядке, но каждое из них — непременно в его конкретных исторических связях.

Эта книга задумана как работа теоретическая. Но и теория литературы имеет дело с историческим материалом. Историзм в литературоведении — это не только изучение литературного процесса, но также и изучение самой структуры произведения в динамике, в функциональной изменчивости ее элементов.

Литература, несомненно, может плодотворно изучаться на разных уровнях. Но смысловой ее уровень — это уже уровень исторический. Невозможно прочитать произведение как систему знаков, не понимая того, что они означали для создавшего их художника, то есть не раскрыв значений, порождаемых исторически сложившимся, социально определенным комплексом культуры.

Даже рассматривая эстетическую структуру имманентно, исследователь невольно и неизбежно учитывает ее

[1] Существенное методологическое значение имеют в этом плане работы Д. С. Лихачева, особенно его книга «Человек в литературе Древней Руси» (М., 1970).

историческое качество. И не только исследователь. Самый неискушенный читатель, беря в руки старую книгу, знает заранее, что сейчас он вступает в мир, где и хорошо знакомые слова будут означать не совсем то, что они означают сейчас. Это историческая интуиция неискушенного читателя. Что касается филолога, решающего ту или иную теоретическую задачу, то историчность материала может стать для него молчаливым допущением, подразумеваемой предпосылкой, а может стать конкретной средой развития теоретических положений. Вторая из этих установок мне ближе. Она и определила подход к проблематике данной книги.

Эстетическая деятельность совершается в сознании человека непрерывно; искусство — только предельная, высшая ее ступень, как наука — предел логически-познавательной деятельности, также совершающейся непрерывно. Непрерывная связующая цепь существует между художественной прозой и историей, мемуарами, биографиями, в конечном счете — бытовыми «человеческими документами». Соотношение это в различные эпохи было сложным и переменным. Литература, в зависимости от исторических предпосылок, то замыкалась в особых, подчеркнуто эстетических формах, то сближалась с нелитературной словесностью. Соответственно промежуточные, документальные жанры, не теряя своей специфики, не превращаясь ни в роман, ни в повесть, могли в то же время явиться произведением словесного искусства.

Нормативная эстетика классицизма исходила из строгого разграничения искусства и других областей духовной деятельности человека; каждым своим положением она была устремлена к созданию особой сферы прекрасного, разработанной системы специальных средств художественной выразительности. Эта нормативная система схватывала все — от жанров, которые мыслились как определенные, заданные аспекты отображения действительности, и вплоть до отдельного слова, которое должно было принадлежать к одобренному вкусом поэтическому словарю. Предъявляемое к словесному материалу требование заранее заданного эстетического качества подчеркивалось тем, что поэтическая речь была собственно тождественна стихотворной речи; проза оставалась за преде-

лами классической иерархии жанров, тем самым как бы за пределами словесного искусства.

Романтизм узаконил прозу. Но, понимая искусство то как божественное откровение, то как обнаружение избранной личности, романтики соответственно этим концепциям также пользовались в основном средствами словесного выражения, обладавшими повышенной эстетической действенностью (хотя и освобожденными от устойчивой нормы).

Реализм XIX века зародился в годы подъема историографии, развивался наряду с развитием точных наук. Реализм, изображающий конкретную действительность в ее причинной обусловленности, социальной и исторической, не нуждался ни в особой сфере прекрасного, ни в специально художественной речевой среде. Существование подобной среды теряло философский смысл; тем самым стиралась непереходимая граница между изящной литературой и другими видами словесности.

Еще в 1820-х годах на возможность (и, с его точки зрения, опасность) разрушения этих границ указал Гегель, отрицательно относившийся к тому, что он называл «обмирщением» искусства. Классифицируя в своей «Эстетике» виды искусства, Гегель подчеркивал принципиальное отличие поэзии от других искусств. Поэзия не пользуется чувственным материалом, подобно архитектуре, скульптуре, живописи, музыке. Материалом поэзии является слово, взятое не в фонетическом, а в смысловом своем качестве. «Поэзия подвергается опасности совсем потеряться в духовном, выйдя из пределов чувственной сферы... В поэзии представление само по себе доставляет как содержание, так и материал. Но поскольку представление и вне искусства является обычной формой сознания, мы должны прежде всего взять на себя задачу отграничить *поэтическое* представление от *прозаического*» [1]. Возвращаясь несколько раз к этой теме, Гегель требует, чтобы поэзия придерживалась особого языка (поэтической образности), и предостерегает ее против опасности заговорить языком научной мысли и «прозаического» рассудка. То, что Гегелю представлялось гибелью литературы, ее растворением в чужеродной прозаической стихии, через два-три десятилетия станет принципом новой эстетики,

---

[1] Гегель. Соч., т. 14. М., 1958, с. 166.

выдвинутой зреющей реалистической мыслью. В частности, принцип сближения искусства и науки разрабатывала русская реалистическая эстетика.

В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский (по поводу творчества Герцена) предложил формулировку: «Хотят видеть в искусстве своего рода умственный Китай, резко отделенный точными границами от всего, что не искусство в строгом смысле слова. А между тем эти пограничные линии существуют больше предположительно, нежели действительно; по крайней мере их не укажешь пальцем, как на карте границы государства». Там же Белинский утверждает, что «мемуары, если они мастерски написаны, составляют как бы последнюю грань в области романа, замыкая ее собою» [1].

Искусство не отделено наглухо ни от логического познания, ни от жизненных фактов — на этом, с иных позиций, настаивали также теоретики и практики французской реалистической прозы второй половины века. Они приветствовали проникновение научного элемента в ткань художественного произведения; они признали эстетическую значимость жанров, лежавших за пределами традиционной эстетики. В промежуточных, например автобиографических и биографических, жанрах в середине и во второй половине XIX века порой особенно обнаженно выступают принципы понимания человека и связь этих принципов с современными политическими, историческими, психологическими, этическими воззрениями.

Литература XIX века прояснила, осознала эстетические возможности документальных жанров, но стихийно эти возможности существовали и раньше. В предшествующие эпохи историография выполняла свои особые функции, в известной мере притом заменяя художественную прозу. Такова ее роль, например, в античную эпоху, а также в эпоху Возрождения. Во Франции XVII века подобное значение имели мемуары и другие промежуточные жанры. Франция XVII века — подлинная родина мемуаров нового времени. В понимании людей XVII века мемуары — это история; но практически жанр этот нес на себе и литературные задачи. Эстетика классицизма считала языком искусства только стихотворный язык (отчасти

[1] Белинский В. Г. Полн. собр. соч., т. 10. М., 1956, с. 318, 316. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

делая исключение для комедии) и почти вовсе отказывала в признании роману. Но за пределами эстетической иерархии и регламентации существовал не только роман, — процветала и более важная для XVII века промежуточная проза: мемуары, письма, «максимы», «портреты», «характеры». В отличие от отвлеченного и идеального мира высокой поэзии, это был мир конкретный и трезвый, мир пронзительных наблюдений и настойчивого анализа «пружин» поведения. Здесь эпохальное понимание человека воплощалось, соприкасаясь, с одной стороны, с открытиями классической трагедии и комедии, с другой стороны — с житейским самопознанием и познанием окружающей среды. В дальнейшем интерес к документальной литературе периодически обострялся. И дело здесь не только в познавательном значении подлинности события. Дело в том, что литература, не включенная в традиционный ряд, иногда необычным, неожиданным образом проникает в душевную жизнь, предсказывая будущие открытия художников. «Новая Элоиза» Руссо — огромной действенности роман середины XVIII века, уже в XIX веке устаревший. «Исповедь» Руссо — навсегда живое, поразительное предвосхищение аналитической прозы XIX и XX веков.

Литература вымысла черпает свой материал из действительности, поглощая его художественной структурой; фактическая достоверность изображаемого, в частности происхождение из личного опыта писателя, становится эстетически безразличной (она, конечно, существенна для творческой истории произведения). Документальная же литература живет открытой соотнесенностью и борьбой двух этих начал.

Судьбы людей, рассказанные историками и мемуаристами, трагичны и смешны, прекрасны и безобразны. И все же различие между миром бывшего и миром поэтического вымысла не стирается никогда. Особое качество документальной литературы — в той *установке на подлинность*, ощущение которой не покидает читателя, но которая далеко не всегда равна фактической точности.

В мемуарах спорное и недостоверное объясняется не только несовершенной работой памяти или умышленными умолчаниями и искажениями. Некий фермент «недостоверности» заложен в самом существе жанра. Совпасть полностью у разных мемуаристов может только чистая информация (имена, даты и т. п.); за этим пределом

начинается уже выбор, оценка, точка зрения[1]. Никакой разговор, если он сразу же не был записан, не может быть через годы воспроизведен в своей словесной конкретности. Никакое событие внешнего мира не может быть известно мемуаристу во всей полноте мыслей, переживаний, побуждений его участников — он может о них только догадываться. Так угол зрения перестраивает материал, а воображение неудержимо стремится восполнить его пробелы — подправить, динамизировать, договорить. Понятно, что в своих автобиографиях и мемуарах большие мыслители и художники в особенности поддавались этим соблазнам.

Фактические отклонения притом вовсе не отменяют ни установку на подлинность как структурный принцип произведения, ни вытекающие из него особые познавательные и эмоциональные возможности. Этот принцип делает документальную литературу *документальной; литературой* же как явлением искусства ее делает эстетическая организованность[2]. Для эстетической значимости не обязателен вымысел и обязательна организация — отбор и творческое сочетание элементов, отраженных и преображенных словом. В документальном контексте, воспринимаемом эстетически, жизненный факт в самом своем выражении испытывает глубокие превращения. Речь идет не о стилистических украшениях и внешней образности. Слова могут остаться неукрашенными, *нагими,* как говорил Пушкин, но в них должно возникнуть качество художественного образа.

---

[1] Характерна также зависимость между уровнем мемуариста и его передачей высказываний замечательного современника. Мемуарист наивный и ограниченный не может передать адекватно эти высказывания, даже если ему кажется, что он записал их с предельной точностью. Беседы Толстого последнего периода его жизни отражены в ряде воспоминаний. Они записывались сразу, самым тщательным образом. Но сравним, например, то, что говорит Толстой у некоторых толстовцев, со всем тем необычайным по силе, по неожиданности мысли, что он же говорит в воспоминаниях Горького («Лев Толстой. Заметки»).

Отчасти это объясняется тем, что люди по-разному разговаривают с разными собеседниками, — но лишь отчасти.

[2] Практически между документальной и художественной литературой не всегда есть четкие границы, речь здесь идет лишь о предельных тенденциях той и другой. Существует, понятно, множество документальных произведений, не притязающих на эстетическое значение.

Художественный образ всегда символичен, репрезентативен; он единичный знак обобщений, представитель обширных пластов человеческого опыта, социального, психологического. Художник создает знаки, воплощающие мысль, и ее нельзя отделить от них, не разрушив. У мемуариста другой ход, как бы обратный. Он не может творить события и предметы, самые для него подходящие. События ему даны, и он должен раскрыть в них латентную энергию исторических, философских, психологических обобщений, тем самым превращая их в знаки этих обобщений. Он прокладывает дорогу от факта к его значению. И в факте тогда пробуждается эстетическая жизнь; он становится формой, образом, представителем идеи. Романист и мемуарист как бы начинают с разных концов и где-то по дороге встречаются в единстве события и смысла.

Если схематизировать эти соотношения, то можно сказать, что в сфере художественного вымысла образ возникает в движении от идеи к выражающему ее единичному, в литературе документальной — от данного единичного и конкретного к обобщающей мысли. Это разные типы обобщения и познания и тем самым построения художественной символики.

Вымысел, отправляясь от опыта, создает «вторую действительность», документальная литература несет читателю двойное познание и раздваивающуюся эмоцию. Потому что существует никаким искусством не возместимое переживание подлинности жизненного события. Несколько строк газетной печати потрясают иначе, чем самый великий роман.

В документальной литературе художественный символ имеет особую структуру. Он как бы содержит независимое знание читателя о предмете изображения. В соизмерении, в неполном совмещении двух планов, плана жизненного опыта и плана его эстетического истолкования, — особая динамика документальной литературы.

Символика действительности находит место и в мышлении историков, и в тех представлениях об исторических делах и людях, которые бытуют в сознании общества. Все в наполеоновской легенде, от Аркольского моста и знамени в руках молодого Бонапарта до острова Святой Елены, воспринимается как законченная эстетическая структура. Большие мазки истории сопровождаются точными частностями: треуголка, серый походный сюртук, руки,

скрещенные на груди. События так плотно облечены своими деталями, как если бы это были детали обдуманного замысла. Но ведь на самом деле это не так. Остров Святой Елены не был заранее предусмотрен.

Герцен, знаток и мастер художественных исследований невымышленного, сравнивал непредрешенность, непроизвольность жизненных фактов с бытием биологического препарата, противопоставляя его «анатомическому препарату из воска», на который похожи, по его словам, герои романов. «Восковой слепок может быть выразительнее, нормальнее, *типичнее*; в нем может быть изваяно все, что знал анатом, но нет *того, чего он не знал*... а в препарате засохла, остановилась, оцепенела сама жизнь, со всеми случайностями и тайнами»[1]. Случайности, о которых говорит здесь Герцен, случайны по сравнению с обдуманными чертами, которые художник творит, наисовершеннейшим образом стремясь выразить свою концепцию. Но они уже не случайны, когда от них пролегла колея к смыслу события и контекст пробудил в них символическое значение. Мы окружены такого рода символикой. Эстетически значимые образы возникают в самой жизни; и прежде всего это относится к главному — к образу человека, к характеру.

Характер в мемуарах, в автобиографии может быть фактом такого же художественного значения, как в романе, потому что он также является своего рода творческим построением, и эстетическая деятельность, его порождающая, уходит еще дальше, в глубь того житейского самопознания и познания окружающих и встречных, которое является и всегда являлось непременным условием общения между людьми.

Образ человека строится в самой жизни, и житейская психология откладывается следами писем, дневников, исповедей и других «человеческих документов», в которых эстетическое начало присутствует с большей или меньшей степенью осознанности. Эстетическая преднамеренность может достигнуть того предела, когда письма, дневники становятся явной литературой, рассчитанной на читателей — иногда посмертных, иногда и прижизненных. Мемуары, автобиографии, исповеди — это уже почти все-

[1] Герцен А. И. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 18. М., 1959, с. 87. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

гда литература, предполагающая читателей в будущем или в настоящем, своего рода сюжетное построение образа действительности и образа человека; тогда как письма или дневники закрепляют еще не предрешенный процесс жизни с еще неизвестной развязкой. Динамика поступательная сменяется динамикой ретроспективной. Мемуарные жанры сближаются таким образом с романом, с ним не отождествляясь.

От писем и дневников к биографиям и мемуарам, от мемуаров к роману и повести возрастает эстетическая структурность. Огромное пространство отделяет исполненное психологических признаний письмо от психологического романа. Но есть и объединяющий принцип. Письмо и роман, с этой точки зрения, — разные уровни построения образа личности, и на любом уровне в этих построениях непременно участвует эстетический элемент. Не только литературный характер [1], но и характер, с которым мы имеем дело в социологии, в истории и даже в обыденной жизни, также является структурой, возникающей из наблюдения людей над процессами внутренними (самонаблюдение) и внешними.

Современной психологии свойственно динамическое понимание личности. Некоторые направления западной психологии XX века, связанные с прагматизмом, с неореализмом, растворили личность в непрерывно изменяющемся потоке психических состояний. Поведенческая психология отказалась не только от категорий личности, характера, но и от категории сознания (поведением человека управляет механизм: стимул — реакция). Советские психологи стоят на иных позициях, но также далеких от прежнего статического понимания личности. Выявляя в личности опорные, относительно устойчивые элементы, они в то же время настаивают на динамическом, функциональном анализе ее строения. «Характер человека,— писал, например, С. Рубинштейн,— это закрепленная в индивиде система генерализованных, обобщенных побуждений... Для того чтобы мотив (побуждение) стал свойством личности, «стереотипизированным» в ней, он должен генерализоваться по отношению к ситуации, в которой он

---

[1] Специфике «литературного характера» посвящена статья С. Бочарова «Характеры и обстоятельства». — В кн.: Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ, метод, характер. М., 1962.

первоначально появился, распространившись на все ситуации, однородные с первой, в существенных по отношению к личности чертах»[1].

Подобное понимание характера не лишает его объективных предпосылок, не обрекает на неуловимую текучесть, но в то же время в этом понимании характер не есть готовая данность, только в литературе обретающая образную динамику. Характер — это идеальное представление, структура, созидаемая самим человеком в порядке автоконцепции и непрестанно в быту созидаемая всеми людьми на основе наблюдения друг над другом или сведений, получаемых друг о друге. Понятно, что характер каждого человека подвергается ряду истолкований, которые расходятся между собой, иногда резко, иногда в каких-то подробностях и оттенках. С. Рубинштейн подчеркивает, в частности, шаткость результатов самонаблюдения. «Собственная версия человека о себе далеко не всегда самая достоверная»[2].

Но если даже житейский характер является своего рода построением, это значит, что в повседневной жизни совершается непрестанно отбор, пропуск, соотнесение элементов личности, то есть совершается работа в потенции эстетическая, которая предельно организующей станет в искусстве. Искусство — всегда организация, борьба с хаосом и небытием, с бесследным протеканием жизни. Наивны поэтому некоторые современные попытки сделать рупором бесформенности словесное искусство, то есть искусство, непосредственно работающее самым универсальным и мощным орудием организации — словом. Слово не выполняет заданий, противных его природе.

Поток сознания, например,— совершенно условная форма изображения душевного процесса. Словами и синтаксисом, присущим речи как средству общения, хотя и разорванным, писатель передает ту внутреннюю речь, которая не достигает еще (или достигает лишь частично) организованного воплощения в слове.

---

[1] Рубинштейн С. Л. Принципы и пути развития психологии. М., 1959, с. 134. О структуре личности как «функциональной и динамической структуре» см. в кн.: Методологические и теоретические проблемы психологии. М., 1969, с. 197—198 (статья К. Платонова «Личностный подход как принцип психологии» и др.).

[2] Рубинштейн С. Л. Принципы и пути развития психологии, с. 170.

Где же, у какого порога возникает эстетическое качество психологических построений? Точной границы тут нет, а есть множество переходных явлений; притом одно и то же жизненное явление может предстать в качестве эстетического или внеэстетического — в зависимости от угла зрения, от установки воспринимающего. Эстетическое, очевидно, начинается там, где начинается специфическое переживание абсолютного единства и поэтому равноценности знака и значения, переживание значащей формы и оформленной идеи. Прекрасное в искусстве, говорит Гегель, «есть индивидуальное оформление действительности», обладающее «специфическим свойством являть через себя идею» [1].

Такой «индивидуально оформленной» и вместе с тем расширяющейся действительностью может в известной мере явиться характер, образ личности, построенный в самой этой действительности. Без этих эстетических потенций был бы невозможен и непонятен общеизвестный факт взаимного проникновения образов личности в жизни и в литературе. Об этом обмене говорил еще Гете. В «Поэзии и правде» он рассказал о том, что создание «Вертера» было для него своего рода катарсисом, способом разрешения тяжкого душевного кризиса, и о том, как «Вертер» потряс молодые умы и породил эпидемию самоубийств. «Претворив действительность в поэзию, я испытал облегчение и чувствовал себя просветленным; тогда как мои друзья запутались в этом, вообразив, что следует поэзию претворять в действительность, разыграть в лицах этот роман и непременно застрелиться».

Социальная жизнь человека вся пронизана процессом самоорганизации (сознательной или автоматизовавшейся). Из хаоса и потока социальный человек выделяет и комбинирует элементы наиболее ценные и наиболее пригодные для данных ему ситуаций — общественных, профессиональных, бытовых, эмоциональных и проч. Человек как бы проходит через ряд образов, ориентированных на общие нормы и идеалы, не только социально направленных, но имеющих также и эстетическую окраску. Эстетический критерий сопровождает человека от первых уроков бытовых приличий («есть руками некрасиво»,— говорят ребенку, открывая перед ним мир принятых форм поведения) до вырабатываемого эпохой высшего идеала

---

[1] Гегель. Соч., т. 12. М., 1938, с. 78.

личности. Эстетическое начало выступает особенно явственно в те эпохи или в тех обстоятельствах, когда поведение имеет ритуальный, этикетный или вообще сугубо организованный характер. Особенно когда его символика наглядно вещественна, театральна по своему назначению. Мундир военного, риза священника, судейская мантия — все это символы профессионального поведения, которое не тождественно частному поведению данного военного, священнослужителя или судьи.

Психология в этой связи давно уже подняла вопрос о том, что человек по-разному строит свою личность и что одна личность не обязательно соответствует одному эмпирическому индивиду. Еще в конце XIX века Джемс утверждал, что «на практике всякий человек имеет столько же различных социальных личностей, сколько имеется различных групп людей, мнением которых он дорожит» [1]. Юнг в известной книге «Психологические типы» и в других работах также настаивает на возможности существования не только одной личности в сознании одного (нормального) человека. Юнг выдвинул концепцию *маски* (Persona — маска, в которой выходили на сцену актеры Древней Греции). О своей маске индивид знает, что она, «с одной стороны, соответствует его целям, с другой — требованиям и мнениям его окружения...» [2]

В этих теориях (при всей их спорности) в интересующей нас связи — любопытно то, что речь идет о *созидаемости* психологических структур путем отбора, соотнесения, символического осмысления психических элементов, то есть методом, аналогичным художественному. Современная семиотическая литература предлагает для явлений этого порядка понятия модели, моделирования.

В ходе дискуссий о структурализме в литературоведении отмечалась уже опасность перевода понятий с одного терминологического языка на другой — без существенного изменения их содержания и функций. Между тем термин нужен тогда, когда он необходим, когда он закрепляет новый акт познания. В применении к тем структурам человеческой личности, которые создаются в литературе и в самой жизни, не явится ли понятие *модель* одним из случаев необязательного удвоения терминов? Нельзя ли,

---

[1] Джемс Уильям. Психология. Пг., 1922, с. 133.

[2] Jung C. G. Psychologische Typen. Leipzig u. Stuttgart, 1925, S. 663—664.

например, удовлетвориться словом *образец*? Нет, в данном случае это не так. Образец — скорее объект прямолинейного подражания, повторения, тогда как соотношение между реальными людьми и мыслимыми структурами характера — сложное соотношение. Оно предполагает воспроизведение не полное и прямое, а скорее функциональное, и в то же время познание объекта. Термин же *идеал* имеет не столько познавательное, сколько ценностное содержание и охватывает отнюдь не все способы и возможности построения характера.

Ю. Гастев в «Философской энциклопедии» определяет модель как «условный образ (изображение, схема, описание и т. п.)», который «служит для выражения отношения между человеческими знаниями об объектах и этими объектами». Модели подразделяются на материальные и идеальные (воображаемые, умозрительные, мысленные); идеальные — на образные и знаковые.

Те психологические структуры, которые и в жизни, и в литературе строит и познает человек, могут рассматриваться как своего рода воображаемые образные модели. Мир этих образов личности существует не по принципу *образец — копия*, предназначенному прямолинейно и целостно охватить объект. Свой объект они воспроизводят схематически, иногда лишь в некоторых его функциях. Они стимулируют в то же время определенные формы поведения. Модели существуют «в качестве специфического образа действительности, в котором соединяются элементы логического и чувственного, абстрактного и конкретного, общего и единичного, наглядного и не наглядного» [1]. Если применить эти определения к моделированию человека, совершающемуся в самой жизни, то очевидны становятся его эстетические возможности. Понятие модели имеет, таким образом, специфику, важную для темы, здесь затронутой. При этом, однако, не следует ни забывать условность, приблизительность гуманитарного употребления этого термина, ни ожидать от него точности, которую он имеет в точных науках и в технике.

Наряду с познанием человека философией, историографией, искусством эпохи, осуществляется житейское моделирование в виде непрестанной ориентации на те или иные типологические категории личности (их не отменяют, а лишь видоизменяют ее исторические определения)

---

[1] Штофф В. Моделирование и философия. М. — Л., 1966, с. 33.

или на формы поведения, предписанные и самыми общими социальными отношениями, и моментальными ситуациями. Общение возможно только на основе каких-то представлений о встретившемся нам человеке; нам нужно его *узнать*, и мы спешим закрепить преобладающее впечатление в словах, уже тем самым его обобщая. Практическая и вместе с тем эстетическая потребность побуждает подыскивать формулу, типологическую модель, образуемую по разным признакам. О человеке говорят: «это сангвиник» или «это меланхолик»; «это типичный бюрократ»; «это рефлектирующая личность»; «это Хлестаков» или «Дон-Кихот» и проч.

Незнакомого человека порой обозначают чертой одежды, наружности (борода, шляпа, очкарь). В старом сословном обществе признаки социальной принадлежности были наглядны и легко обобщались одним словом: мужик, купец, мастеровой, барыня, чиновник. Формулы узнавания располагаются на разных ступенях — от простейших, самых суммарных определений до сложной социальной и психологической дифференциации. В быту на равных правах существуют типологические формулы, принадлежащие разным сферам — биологической, социальной, психологической,— иногда уже оформленные литературой. Без этих формул единичный образ аморфен, он распадается, он не имеет названия. Практически любые психологические типы предстают в своем конкретном социально-историческом воплощении; типологические каркасы бывают скрыты под очень сложными наслоениями, но они все же прощупываются (то же и в литературном характере, самом далеком от прямолинейной типизации). Отсутствие типологической формулы — не всегда признак самобытности человека, часто это признак аморфности. Люди замечательных дарований несут в себе мощный заряд всеобщего, социально и исторически характерного.

Именно величайшие художники с особенной достоверностью ощущали драгоценное бремя всеобщности и преемственности. «Много говорят об оригинальности,— сказал Гете Эккерману,— но что это означает? Как только мы рождаемся, мир начинает влиять на нас, и так до конца нашей жизни. И вообще, что же мы можем назвать своим собственным, кроме энергии, силы, желания?» [1]

---

[1] Эккерман И. П. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.—Л., 1934, с. 292.

Вступая в контакт с незнакомцем, мы мгновенно, так сказать предварительно, относим его к тому или иному социальному, психологическому, бытовому разряду. Это условие общения человека с человеком. И это условие общения читателя с персонажем [1].

Для архаических форм литературы, для фольклора, для народной комедии характерна заданность этой идентификации персонажа. Свойства персонажа определены заранее, за пределами данного произведения, — определены условиями жанра с его наборами устойчивых ролей. Чтобы героя узнали [2], достаточно его назвать, поставить на причитающееся ему место. Рационалистическая поэтика XVII—XVIII веков сохранила в значительной мере устойчивость сословных и моральных ролей. Значащие фамилии классической комедии (Скотинин, Правдин) — это предельно отчетливая форма заданной экспозиции героев, предложенной уже списком действующих лиц.

Сентиментализм и романтизм создали героев, также мгновенно узнаваемых. Достаточно было, скажем, любого признака, по которому героя можно было отнести к категории байронических, и установка была готова; читатель знал уже, с кем он имеет дело и чего нужно ожидать в дальнейшем.

Особенности индивидуальной психики воспринимаются — и в жизни, и в литературе — как дифференциальные черты на фоне устойчивых типологических признаков. У Толстого человеческие страдания и человеческие порывы Каренина художественно действенны именно как нарушение, усложнение заложенной в этот образ схемы чиновника. С социально-психологической типологией обращаться надо, впрочем, осторожно, чтобы не превратить ее в средство грубого упрощения душевной жизни и ее литературных воплощений. Именно художественное исследование человека проделало огромный путь от схематической типизации и механистически расчлененных свойств

---

[1] Подробнее см. в моей статье «О структуре литературного персонажа» (Искусство слова. М., 1973).

[2] Здесь я имею в виду типологическую и психологическую идентификацию персонажа. Обычно термин *узнавание героя* употребляется в другом смысле, означает раскрытие тайны его имени, происхождения, общественного положения, родственных связей,

до сложнейших образований, неуловимых для одноплановых формулировок.

Душевная жизнь индивида в ее целостности и динамике не покрывается типологической формулой, ни даже сочетанием многих формул. Все дело в том, чтобы не рассматривать эти формулы как психологическую реальность, но как условный образ, модель, выявляющую функции человека или господствующие, ключевые признаки его личности и поведения. Эти формулы не изображение человека, но лишь опорные точки его узнавания.

Все сказанное относится и к внутреннему самоосознанию. Непрерывный поток впечатлений и реакций не только объединяется человеческим «я», осознающим себя личностью, но эта личность оформляет себя — внутри и вовне — образами (нередко уже прошедшими через литературу). Здесь возникают вопросы особенно острые и сложные. Они подлежат, разумеется, ведению психологов. И в то же время очевидна их соотнесенность с литературным психологизмом. Это, например, проблема соотношения между устойчивыми, так сказать, постоянными образами и образами моментальными, возникающими из преходящих ситуаций. Последние сталкиваются между собой, иногда вступают в противоречия. Или вопрос о двойной обращенности этих моделей к внешнему миру, к обществу или к самому человеку, о степени совпадения или несовпадения двух этих планов.

Возможны крайние случаи. Человек, в порядке сознательного обмана, предлагает обществу некий украшенный образ, вовсе не соответствующий внутреннему содержанию личности. Или, напротив, человек стремится и внутренне отождествиться со своим сублимированным образом, по возможности вытесняя из сознания все, что ему противоречит. Но чаще всего происходит другое. Человек знает, осознает, все то, что в его душевной и физической жизни не подходит к идеальной модели, но он как своего рода художник отбирает и соотносит нужные ему элементы этой жизни, отодвигая другие, хотя и не изгоняя их до конца из сознания. Подобные автоконцепции с их скрытой эстетической потенцией не являются ни обманом, ни самообманом. Всем искони было ясно, что профессор ведет себя на кафедре иначе, чем дома, а военный — на параде иначе, чем в казарме. Но их не обвиняют во лжи. В аудитории и на параде совершается не обман, а построение нужного образа.

С этим связана еще одна проблема, в художественном своем аспекте в высшей степени актуальная для психологической литературы. Это проблема охвата душевного опыта, претворяемого в осознанную структуру. Какие элементы текучей душевной жизни может и хочет человек закрепить, сформулировать для других и для себя? Что именно он оставляет неоформленным? Душевный опыт проходит градацию — от полного вытеснения к осознанию «в глубине души», далее — к тайным признаниям в дневниках, в исповедях; наконец, к явному обнаружению вовне. И дело тут даже, собственно, не в том, чего хочет человек; скорее в том, какого именно самовыявления требуют от него среда, время, конкретная ситуация, его собственные способности и возможности.

Романтизм, например — особенно некоторые формации романтизма,— предоставлял человеку узкий охват сублимированных качеств (в том числе сублимированных, «демонических» пороков). Все остальное являлось для романтика внеструктурным эмпирическим материалом. Охват личности эпохи реализма, эпохи господства психологического анализа неизмеримо более широк, многообразен, многоступенчат; вместо романтической двуплановости, полярности — разные уровни протекания душевной жизни, синхронность разных ее планов. Поэтому образы человека, создаваемые реализмом, могут охватить любые, самые непредвиденные элементы жизненного опыта. Но границы все же существовали. Человек останавливался у какой-то черты. Иногда он останавливался перед большой виной, иногда — перед незначительной деталью, которая могла его унизить. Деталь может разрушить структуру, выдержавшую бремя самых тягостных признаний. «Декадентская» личность, обозначившаяся к концу XIX века, отличалась именно тем, что переступала границы и строила себя из элементов, прежде запрещенных.

Все мы знаем людей, легко поддающихся той или иной типологической классификации, хотя бы поверхностной, и людей в этом смысле трудноуловимых (чему соответствует «семиотичность» или «несемиотичность» поведения). Мы знаем людей с позой, с ролью и людей без позы и без роли. В своем роде это подобно разным видам выражения авторской личности в лирике. Есть поэты с лирическим героем и поэты без лирического

героя[1] (к числу последних принадлежат и некоторые великие лирики).

Предела своего символическое поведение достигает тогда, когда в нем выражается обобщенный *исторический характер*[2]. Исторический характер встречается с индивидуальным, эмпирическим человеком и формирует его на свой лад — с разными поправками на данную индивидуальность. Устойчивое массовое мировоззрение, традиционные формы жизни вырабатывали стихийную жизненную символику, стихийную ритуальность, например в среде патриархального крестьянства. Людей же сознательно символического поведения, людей, строящих свой исторический образ, выдвигали в особенности периоды больших идеологических движений. Маркс обратил внимание на историческую символику и эстетику французской революции XVIII века, осуществлявшуюся «в римском костюме и с римскими фразами на устах». В римской традиции «гладиаторы буржуазного общества нашли идеалы и художественные формы...»[3].

Жизненная символика отчетливо выступает в периоды переломные, когда рождаются «новые люди», с новыми принципами поведения. В периоды, наконец, особенно острого внимания к личности. Самыми «семиотическими» и выразительными оказывались люди с личными предпосылками, наиболее подходящими для данной исторической модели.

К проблеме исторического характера подходили уже давно и с разных сторон. В середине XIX века Сент-Бёв и несколько позднее Тэн пытаются скрестить историю с психологией. История для них воплощается в характерах, в судьбах, а характеры они стремятся истолковать исторически. «В каждую эпоху,— утверждает Сент-Бёв,— возникает некий модный тип, некий романический призрак, который овладевает воображением и как бы носится в облаках. В конце царствования Людовика XIII и в начале царствования Людовика XIV этот тип и эта мо-

---

[1] См. об этом в моей книге «О лирике» (Л., 1974); особенно гл. 3. «Проблема личности».

[2] В книге «Биография и культура» (М., 1927) Г. Винокур определяет биографию как «личную жизнь в истории», подчеркивая в то же время, что изучаемая биографом личность представляет собой структуру со своими экспрессивными формами и стилем поведения.

[3] Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 8, с.120.

дель[1] в основном сформировались по образцу героев и героинь Корнеля, а также по образцу героев мадемуазель Скюдери»[2]. Через несколько лет (1856) Ипполит Тэн писал: «Аристократические нравы XVII века, как и рыцарские нравы XII века, были всего только парадным зрелищем. Каждый век разыгрывает подобное действо, и у каждого века есть созданный им прекрасный тип; у одного — это рыцарь, у другого — придворный. Было бы любопытно извлечь подлинного рыцаря из-под рыцарей, изображенных в поэмах»[3]. Сент-Бёв соотносит исторический характер в жизни с персонажами Корнеля и Скюдери, Тэн — с рыцарским эпосом. Литература отражала, познавала и в то же время порождала эпохальный характер.

Вопросы эти чрезвычайно занимали Герцена; в отличие от позитивиста Тэна, он подходил к ним со своей — в школе гегельянства воспитанной — диалектикой. Герцен необычайно чутко воспринимал исторический характер (широко пользуясь для его обозначения именами литературных персонажей). Он много писал об этом; «Былое и думы» — огромный свод эпохальных характеров.

Герцен склонен был к аналогиям между историей и природой. Он любил говорить о человеческих пластах и даже придумал слово «сопластники». Сопластники — это не только современники, это собратья по определенному историческому слою. Герцен писал: «Прошедшее оставляет в истории *ступню*, по которой наука, рано или поздно, восстановляет былое в основных чертах» (XX, кн. 1, 345). Статья 1868 года «Еще раз Базаров» вся посвящена русским эпохальным характерам, и Герцен совершенно на равных правах упоминает в ней факты общественной жизни и литературных героев: декабристы и Чацкий, нигилисты и Базаров. В качестве литературоведческого анализа это неправомерно, но Герцен занимался здесь не литературоведением.

В примечании к статье Герцен изложил свой взгляд на эти соотношения: «Странная вещь — это взаимодействие людей на книгу и книги на людей. Книга берет весь

---

[1] В оригинале — modèle. Но в данном тексте это слово употребляется, понятно, не в современном его значении, а в смысле образца, прототипа.

[2] Sainte-Beuve C.-A. Causeries du lundi, v. 3. Paris, 1851, p. 389.

[3] Taine H. Essais de critique et d'histoire. Paris, 1887, p. 209.

склад из того общества, в котором возникает, обобщает его, делает более наглядным и резким, и вслед за тем бывает обойдена реальностью. Оригиналы делают шаржу своих резко оттененных портретов, и действительные лица вживаются в свои литературные тени. В конце прошлого века все немцы сбивали немного на Вертера, все немки на Шарлотту; в начале нынешнего — университетские Вертеры стали превращаться в «разбойников», не настоящих, а шиллеровских. Русские молодые люди, приезжавшие после 1862 года, почти все были из «Что делать?», с прибавлением нескольких базаровских черт» (XX, кн. 1, 337).

Что же такое эти Вертеры, Чайльд Гарольды («Москвич в Гарольдовом плаще...»), наконец Базаровы? Продукт погони за модой, иногда вовсе не подходящей к натуре данного человека? Бездумная подражательность существовала, конечно, всегда, но творчество и общественное деяние безошибочно отделяют от нее важные процессы реализации личности в исторически закономерных формах общего сознания. Личность творит эти формы, видоизменяет их, вносит в них свое, но она не может их миновать; тем меньше она может их миновать, чем больше ее собственная творческая сила, чем больше ей предстоит добавить от себя.

Герцен назвал свою великую автобиографию «отражением истории в человеке, *случайно* попавшемся на ее дороге» (X, 9). Эту фразу множество раз цитировали для подтверждения герценовского историзма, не очень при этом обращая внимание на слово *случайно*. Почему случайно? Вероятно, это значит, что на дороге истории попадаются разные люди, заранее для нее не предназначенные. Но каждого из них история перерабатывает по своим законам.

В процессе своего становления человек в какой-то момент начинает ориентироваться на тот или иной идеальный образ, уже существующий в общем сознании. Человек подключается к историческому характеру, и это подготовляется иногда постепенно, иногда наступает как перелом. Разрозненные, неосознанные или полуосознанные элементы складываются в систему.

История знает политически, идеологически напряженные периоды, когда для людей разных индивидуальностей, но единой социальной группы явно преобладает возможность одной определенной позиции. Это относится,

например, к русскому «образованному дворянству» времен декабризма или к разночинной интеллигенции 1860-х годов. В периоды более смутные, переходные для людей одного слоя существует несколько характерных общественных позиций. Выбор определяют личные данные, возможности, способности, обстоятельства, случайности наконец. Но выбор для людей, разделяющих идеологическую жизнь своего времени, необходим.

Общественные позиции отражены в эпохальных характерах. Как же соотносится эта общезначимая историческая модель с частной личностью человека? Соотношения бывают разными и сложными. Первичные данные человека — его *генотип*, по терминологии Павлова,— могут оказаться для исторической модели особенно подходящими или особенно неподходящими. Но история переплавляет и подходящих, и неподходящих.

Соотношения эти очень отчетливы, когда речь идет о писателе, о его частной личности и его историческом деле. Несовпадение этих планов открывало дорогу самым наивным истолкованиям. Друг детства и ранней юности Лермонтова Аким Шан-Гирей утверждал, что Лермонтов 1829—1833 годов драпировался в байронизм, «чтобы казаться интереснее», был же «характера скорее веселого... бабушка в нем души не чаяла и никогда ни в чем ему не отказывала... откуда же такая мрачность, такая безнадежность?» [1]

Безмерно, конечно, простодушие Шан-Гирея, но его свидетельство о веселом нраве юного Лермонтова любопытно. Так же, как и образ веселого Блока в воспоминаниях его тетки М. А. Бекетовой [2]. Веселый молодой Блок — к этой теме Бекетова возвращается неоднократно. Как протекало становление Блока? Мальчик, юноша, красивый, физически сильный, жизнелюбивый, писал стихи еще неопределенные, в кругу смешанных воздействий — от Жуковского до Апухтина. В 1901 году ему открывается новая поэзия и заодно учение Соловьева. Это поворотный момент, когда деятель примеривает себя к современности, включается в нее, развивает ее дальше, соответственно начинает строить свой образ и осмыслять свою

---

[1] М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1964, с. 37.

[2] М. Бекетова посвятила этой теме даже особую статью — «Веселость и юмор Блока» (см. в сб.: О Блоке. М., 1929).

судьбу. И это не значит, что личные его качества тут же неузнаваемо изменились (что он, например, сразу должен перестать быть веселым).

Почему юноша Лермонтов был веселым «в домашней жизни» (как говорит Шан-Гирей)? Что это — маска, скрывавшая от чужих глаз страдание? Скорее для восемнадцатилетнего Лермонтова маской был демонизм. Поэт, особенно юный поэт, даже самый трагический, как личность не состоит весь из трагизма. В нем есть еще многое другое, чего он не выражает творчески и не хочет выражать. И в силу человеческой отвлекаемости он многим бывает занят и увлечен. Но, главное, трагический поэт выражает прежде всего не личную свою трагедию, а эпохальную и потому важную для всех. Так Лермонтов, почти еще мальчик, заговорил о трагедии сломленного последекабристского поколения. Так в ранние стихи Блока очень скоро вошла тревога начинающегося века, тревога, к которой прислушивались все умевшие слышать. Большие лирические поэты начинали с эпохального, с общего и соответственно общему строили свой авторский, а порой и человеческий образ. Эмпирический характер с годами иногда все больше поглощается историческим. Вспоминая юного Лермонтова, Ростопчина писала, что он, представляя «Лара и Манфреда... привык быть таким» [1]. В воспоминаниях современников румяный, атлетически сильный, веселый Блок сменяется «испепеленным» Блоком конца 1900-х — начала 1910-х годов.

В художнике историческое и лично-психологическое могут расходиться и могут сближаться. Авторский образ, как известно, не обязательно состоит из личных черт и биографических событий, но материалом вымыслу служит в нем общее, историческое, обязательно ставшее фактом личного духовного опыта. Без этой подлинности внутреннего опыта — искусства быть не может, а есть только мертвая словесная шелуха.

Сознательное отношение к проблемам моделирования личности началось с романтизма и обусловлено было романтическим ее пониманием. В литературе сентиментализма истинными героями являются чувства и страсти, а персонажи — их носителями. Трагедия Вертера или Сен-Пре в том, что их естественные, свободные чувства подавлены внешними препятствиями. Но, скажем, для

[1] М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников, с. 287.

байронизма и внешние обстоятельства, и душевные состояния существенны уже только в связи с внутренним конфликтом личности, по самой природе своей противостоящей не только обществу, но и миропорядку.

Исследовательница немецкого романтизма Рикарда Хух много внимания в своих книгах уделяет проблеме особого романтического характера — порывистого, мечтательного, не приспособленного к повседневности. Но вот что замечательно,— оказывается, далеко не все из выдающихся ранних романтиков обладали романтическим характером. У Августа Шлегеля, Шеллинга, Каролины Шлегель характер, утверждает Рикарда Хух, совсем не романтический[1]. Исторический характер не тождествен личному; их совпадение — это особый случай, приводящий к особенно отчетливой структурности человека. Притом наблюдение Рикарды Хух подтверждает некую историческую закономерность: ранние представители больших культурных направлений еще не успевают выработать для себя единую структуру личности и поведения, господствующий образ личности; в этом смысле они аморфнее своих последователей. Зато последующие поколения романтиков занимались «моделированием» своего исторического характера в самой крайней форме, в форме романтического *жизнетворчества* — преднамеренного построения в жизни художественных образов и эстетически организованных сюжетов.

Образ личности строится не только в литературе, но и в жизни, — это естественный, неизбежный и постоянно совершающийся процесс. Но его не следует смешивать с идеологией жизнетворчества. Вернее, жизнетворчество является тем крайним, предельным проявлением этого процесса, когда количество переходит уже в новое качество обдуманной театрализации жизни. Эстетическая деятельность постоянно совершается в самой действительности, но порожденные ею образы обычно вовсе не притязают на то, чтобы стать полноценным художественным фактом, перемещая тем самым искусство в жизнь или из жизни перемещаясь в искусство, без изменения своего качества. Соотнесенность жизни и искусства не равносильна их тождеству и разрушительной перетасовке.

---

[1] Huch Ricarda. Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall. Tübingen, 1951. См. особенно главу «Der romantische Charakter».

И рационалистическая эстетика (классицизм), и реализм XIX века — с разных философских позиций — утверждали раздельность искусства и действительности. Классицизм хотел «украсить» жизнь («природу») и претворить ее в освященные разумом идеальные формы; реализм XIX века хотел быть «как жизнь», но вовсе не стремился быть самой жизнью. Жизнетворчество органично именно для романтизма и для течений, подхвативших его традицию. Оно коренилось в романтической философии искусства и стало возможным благодаря расчленению самой жизни на низшую, эмпирическую, и идеальную,— она-то и явилась полем жизнетворчества [1].

Романтизм привык хотеть невозможного, стремиться к недостижимому. Жизнетворчество и в этом смысле вполне романтично, потому что это задача с заведомо неудавшимся решением. Жизнь в целом не может быть эстетически организована. Искусство предполагает связь знаков во времени или в пространстве и не только организацию, но также единство материала (слова, звука, цвета); его законы нельзя безнаказанно переносить в разнокачественный мир действительности. Даже в театре, при отсутствии единства материала, существует пространственное единство сценической площадки, временное единство спектакля. В жизни есть высказывания, беседы, письменные свидетельства, жесты, поступки, изнутри и извне объединяемые в условное единство. Но остаток, не усвоенный эстетической структурой, здесь слишком тяжеловесен. То, что должно было стать торжеством искусства, на самом деле убивает его специфику. Условные образы, привитые к жизни, подвергаются опас-

---

[1] Жизнетворчеству поздних немецких романтиков (гейдельбергских) в значительной мере посвящена книга В. Жирмунского «Религиозное отречение в истории романтизма» (М., 1919). С резко антиромантических позиций рассматривал романтизм в быту Луи Мегрон (Louis Maigron) в книге, в свое время нашумевшей («Le romantisme et les mœurs. Essai d'etude historique et sociale d'après des documents inédits». Paris, 1910). Существует русский перевод 1914 года. Герои книги — мужчины и женщины, воспроизводящие в жизни ряд романтических шаблонов (игра, нередко со смертельным исходом); Мегрон называет их «отраженными существами» (créatures de reflet). Проблем жизнетворчества в связи с русским романтизмом 1830-х годов (с ранним Герценом, в первую очередь) я касаюсь в книге «„Былое и думы“ Герцена» (Л., 1957, с. 110—119 и др.).

ности грубо материализоваться — подобно духам спиритов, которые стучат, разговаривают и кашляют.

Эти разрушительные, а иногда и комические потенции особенно обнажились в символистическом жизнетворчестве XX века [1]. Романтическое уподобление жизни искусству основывалось на том, что в самой жизни была отвоевана сфера идеального, непроницаемая для низкой действительности. «Новая поэзия» XX века пришла уже после реализма, а этот опыт ни для кого не прошел бесследно. Жизнетворчество символистов никак не могло отряхнуть прах повседневности и потому оборачивалось гротеском, «мистическим шутовством». Где, например, граница между буффонадой и идеальностью в том культе Любови Дмитриевны Блок, служителями которого Белый и Сергей Соловьев объявили себя в 1900-х годах? И Блок с неприязнью всматривался в это себе самому не доверяющее смешение сверхчувственного с бытовым.

Своеобразное соотношение существует между жизнетворчеством и документальной литературой. Документальная литература, переводя жизнь на свой язык, в то же время как бы берет на себя обязательство сохранить природу жизненных фактов. Если, таким образом, жизнетворчество строит жизнь по законам искусства, то здесь принцип обратный: документальная литература стремится показать связи жизни, не опосредствованные фабульным вымыслом художника.

Разные эпохи, разные формации культуры по-разному понимали соотношение между искусством и действительностью и располагали разными принципами социально-этического и эстетического моделирования личности. Рационалистическая этика оперировала нормой. Норма — предписываемый тип поведения, абстрактно разумный, даже если он выводился из свойств «естественного человека» (так у просветителей XVIII века). Свойства, противостоявшие норме, становились достоянием сатирических жанров. В пределах сословного мышления норма

---

[1] Его теоретические итоги стремился подвести Н. Евреинов в книге «Театр для себя» (два выпуска: Пг., 1915, 1916), а также в книге «Театр как таковой (Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства в жизни)» (М., 1923). В «Театре для себя» Евреинов даже предлагает на выбор ряд небольших сценариев, которые могут быть разыграны в жизни силами одного действующего лица.

накладывалась извне и единообразно на людей определенной общественной категории. Сверх этого допускалась возможность существования у них разных личных свойств, вполне терпимых, если они не мешают придерживаться нормы.

Романтическая этика, напротив того, имела дело с личностью целостной (несмотря на полярность и борьбу «земного» ее и «небесного» начал). Романтический *идеал* принципиально отличен от классической и просветительной *нормы* поведения. Прежде всего тем, что он не адресован какой-либо определенной социальной среде и вовсе не рассчитан на массовое воспроизведение: ведь самая суть романтической личности — в ее отличии от «толпы». Герою и человеку «толпы» не могут быть присущи одна и та же психологическая структура, одинаковые принципы поведения, хотя «толпа» может следовать за героем, а герой — сострадать «толпе» и жертвовать собой ради ее интересов. Романтический идеал — не норма поведения, а духовный предел, предложенный только избранным. Именно потому, что романтизм имел дело с избранными, он мог позволить себе включать в свой идеал даже пороки. Но, конечно, это пороки совсем особые. Порожденные трагической судьбой романтического героя, они обладают своего рода этической и эстетической ценностью. Таков романтический демонизм. Но и самый демонический из романтических героев всегда связан — иногда сложно, противоречиво — с безусловными общественными и нравственными ценностями. Впоследствии декадентство пыталось освободить демонизм от этих ценностей и оправдать порочность своих героев только эстетическими средствами.

В середине XIX столетия сложился новый принцип рассмотрения человека и оказался решающим для реалистического и психологического метода в литературе. Этот метод не предписывает норму жизненным процессам, а изучает их результат. Поэтому социальный тип, созданный реализмом XIX века, столь отличен от типов классической комедии или сатиры. Там автор исходит из нормы, установленной разумом, даже изображая отрицательный тип как антинорму. Социальный же тип XIX века не накладывается на жизнь извне, но выводится из нее, разумеется путем сложных художественных преображений. Из чего не следует, что этот социально и биологически обусловленный тип лишен этического

смысла. Литература чересчур оценочная деятельность для того, чтобы это было возможно. Социальный тип нередко оказывается обличением или, напротив того, образцом, на который равняются современники. В порядке более или менее массовом это происходит, когда какая-либо среда сознательно формулирует потребность в пришествии *нового человека.* Что такое Базаров? Не норма, не идеал, отнюдь не набор положительных качеств. В кругу младших сотрудников «Современника» Базаров даже был объявлен пасквилем на молодое поколение. Но Базаров отбил все атаки и стал для «новых людей» эталоном — со всеми своими положительными и отрицательными качествами. Причем отрицательные качества (грубость, жесткость, отвержение эстетического и т. п.) получали противоположный оценочный акцент в качестве признаков новой социальной позиции.

Отношение между литературной ролью и ее социальным источником исторически изменчиво, оно представало и как *идеальное*, предполагающее высокую степень эстетической обобщенности жизненного материала, и как *реальное,* когда литература стремится к непосредственным, внестилевым контактам с действительностью. И в том, и в другом ключе возникали великие творения словесного искусства.

Символическая идеальность неотъемлемо присуща архаическим видам литературы и фольклору. Убыванием эстетической формализации отмечен исторический путь литературы (на этом пути, впрочем, имели место и противоположные устремления). И наконец, с реализмом XIX века социальный материал бурно прорвался сквозь стилевые плотины.

Узнавание героя не ориентировано теперь на модели, уже прошедшие стилистическую обработку, оно ориентировано на типологию, возникавшую в самой жизни. Без этой опоры на читательскую апперцепцию бытующих «социальных ролей» (врача, учителя, студента, помещика, чиновника) не могла бы, например, осуществиться система Чехова — высшее достижение русского послетолстовского реализма,— с ее огромным охватом и небывало дробной, улавливающей частное дифференциацией текущих явлений. Чехов отсылал читателя к житейским социальным представлениям и одновременно, как всякий большой писатель, активно строил эти представления,

возвращая их общественному сознанию в качестве эстетического факта.

Реализм затушевал границу между организованным повествованием и «человеческим документом», тем самым выразив еще одну закономерность вечного взаимодействия искусства и действительности. Сблизились две модели личности: условно говоря, *натуральная* (документальная) и *искусственная*, то есть свободно созидаемая художником. Сблизились, но не отождествились. Действительность, опыт жизни являются источником той и другой. Но в одном случае опыт держит на привязи вымысел и как бы ведет борьбу со структурным началом; в другом — он дает материал для свободной работы замысла и вымысла.

Романист может придерживаться последовательности и связи событий-прототипов, может уходить от них далеко. В любом случае он знает, что может и должен творить по своему разумению. Толстой любил сохранять связи жизни, иногда до мельчайших подробностей, но и он сказал по этому поводу: «Андрей Болконский никто, как и всякое лицо романиста...» [1] Роман (психологическому роману посвящена третья часть этой книги) создавал идеальную структуру, предоставляя поэтическому вымыслу высшую свободу организации нужных ему элементов в самые совершенные, самые целеустремленные и выразительные единства.

Если сила документальных жанров в непредрешенности, в том, чего «не придумаешь», то литература вымысла напротив того, сильна безграничными возможностями организации, потенциальным совершенством свободно рождающегося плана. Пушкин сказал: «Единый план «Ада» есть уже плод высокого гения» («Возражение на статьи Кюхельбекера в «Мнемозине»).

Высшая эстетическая организация — мощная, движущая культуру сила. Толстой, Достоевский, другие великие романисты показали, чем может стать для духовной жизни человечества «вторая действительность», вымышленная гением. Толстой — участник Севастопольской кампании, но он не писал о ней воспоминаний. Толстой — творец миров — свой военный опыт преобразовал в художественное откровение «Севастопольских рассказов», «Войны и мира». Но в искусстве последующее не отменя-

---

[1] Письмо к Л. И. Волконской от 3 мая 1865 года. — Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 61. М., 1953, с. 80.

ет предыдущего, высокоорганизованные формы не вытесняют менее организованные или организованные на других основаниях. И у них есть свои, незаменимые в своем роде возможности.

В этом вступлении я касаюсь предварительно некоторых вопросов, которые предстанут в дальнейшем погруженными в конкретный исторический материал. Два теоретических полюса, между которыми расположено предлагаемое исследование,— это построение и познание исторического характера и анализ индивидуальной душевной жизни. Явления эти взаимосвязаны. И то, и другое рассматривается на разных ступенях — от писем до психологического романа. На каждой из этих ступеней предметом изучения становятся явления особенно для нее характерные. В дружеской переписке русских людей 1830-х годов построение исторического характера предстает в напряженнейшей атмосфере нравственных требований и психологического самоанализа. «Мемуары» Сен-Симона, «Исповедь» Руссо, «Былое и думы» Герцена имеют незаменимое значение для проблематики, для методологии мемуарных свидетельств о человеке. Творчество Льва Толстого —одна из главных тем третьей части — высший предел аналитического романа XIX века.

„ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ ДОКУМЕНТ“ И ПОСТРОЕНИЕ ХАРАКТЕРА

1

В России XIX века освободительное движение осуществляется разными социальными группами, принимает разные формы: то достигает острых революционных ситуаций, то ослабевает, но не прекращает свою работу. Все большие писатели России так или иначе отвечали на вопросы, поставленные освободительным движением,— независимо от своего отношения к революционным методам их решения. Отсюда неимоверная интенсивность развития русского общественного сознания, та отчетливость и быстрота, с которой одно поколение сменялось другим, сообщая каждому десятилетию особую идеологическую атмосферу. Эти условия способствовали возникновению ряда друг друга сменяющих исторических характеров, на которые ориентировалось самосознание каждого из поколений. От героической личности декабризма 1810—1820-х годов до нигилистов 1860-х трудно найти более сконцентрированное и наглядное чередование моделей общественного человека.

В духовной жизни интеллигенции 1830—1840-х годов, в жизни знаменитых кружков этой эпохи, через которые прошли Герцен, Тургенев, Достоевский, зарождался метод русской психологической прозы (он, конечно, имел и другие источники). Идеологичность, стремление философски осмыслить все явления действительности, напряженный и требовательный анализ и самоанализ, в котором начало психологическое неотделимо от морального и гражданского,— все эти тенденции умственной жизни кружков 1830—1840-х годов станут впоследствии тенденциями русского романа второй половины XIX века.

Великие деятели русской культуры середины и второй половины XIX века сделали выводы, притом разные выводы, из опыта кружкового общения.

Понятно, какое значение для романа идей Достоевского должна была иметь раскаленная интеллектуальная атмосфера пятниц Петрашевского; в своем доносе агент Липранди недаром назвал кружок Петрашевского «заговором идей».

Структура тургеневского романа иная. Это не романы идей, но в центре каждого из них, от «Рудина» до «Нови», стоит герой-идеолог. Этот подход к человеку в

молодом Тургеневе воспитало тесное общение с Белинским, Бакуниным, Герценом, Станкевичем, Грановским. Герцен же из опыта философских дискуссий своей молодости извлек прежде всего историзм, навыки диалектического мышления, определившие все его творчество, в том числе величайшее его создание — «Былое и думы».

Понимание человека, разрабатывавшееся русской интеллигенцией 1830—1840-х годов, прошло через ряд последовательных стадий. Сначала это романтическая сублимация личности; потом пристальное исследование этой личности, осуществляемое посредством философских категорий. Наконец, это переход к реалистическому детерминизму — особенно отчетливый у Белинского,— к анализу человека в его социальной обусловленности.

Кружок Герцена — Огарева [1] и кружок Станкевича как студенческие кружки сложились в начале 1830-х годов почти одновременно. Но дальнейшая их судьба различна. Кружок Герцена был разгромлен уже в 1834 году (в разгаре своих романтических и сенсимонистских увлечений), его участники рассеяны, и тесная связь между ними не возобновилась, только Герцен и Огарев остались друзьями.

Кружок Станкевича существовал до самого конца 1830-х годов (Бакунин, Боткин, Катков примкнули к нему только в 1835—1836 годах), даже после отъезда Станкевича за границу, и представляет поэтому особый теоретический интерес. Умственная его жизнь — это своего рода стык двух периодов русской культуры. Судьбы его участников свидетельствуют о том, как изживал себя и кончался романтический человек, как на смену ему шел другой, по выражению Белинского — *действительный*.

Перед нами как бы психологическая проекция движения от романтизма к реализму. Сменяются эпохальные характеры, воплощая романтическую патетику, гегельянскую рефлексию, отрезвление 1840-х годов. Через эти фазы проходит порой один и тот же человек, которого наглядно формирует история.

Русским романтикам 1830-х годов присуща необычайная острота самосознания, напряженное внимание к идее личности, в такой мере вовсе не свойственные ни людям

---

[1] О кружке Герцена — Огарева и о постановке проблемы личности молодым Герценом см. в моей книге «„Былое и думы" Герцена» (Л., 1957) — в частности, главу «Эволюция героя».

декабристской закваски, ни даже идеалистам-романтикам, сложившимся в 1820-х годах[1]. В центре внимания любомудров — отчасти натурфилософия, а в особенности эстетика, романтическая философия искусства. В кружке Станкевича идеологический центр перемещается в сторону вопроса о назначении человека. Не эстетика, а этика становится во главу угла. Этому соответствует потребность в создании образа личности, имеющего общее, историческое значение. Этот образ возникает из всевозможных форм кружкового общения; его материальным субстратом являются прежде всего письма.

Это нравственное и в то же время психологическое саморассмотрение — было ли оно в русской культуре явлением принципиально новым?

Повышенный интерес к внутренней жизни питал сентиментализм, ориентировавшийся при этом на единообразный идеал естественного и чувствительного человека. Специфика русского сентиментализма, как известно, состояла в том, что провозгласила его не буржуазия, породившая сентиментализм западный, но та среда, которую стали позднее называть «образованным дворянством».

Военные и чиновники, иногда очень крупные (И. Дмитриев, например, был действительным тайным советником и министром юстиции), не могли вести себя по законам чувствительных сердец[2]. Никто этого от них и не ожидал. Их жизненную практику определяли иные, сословные нормы. Но в истории русского культурного сознания рубежа XVIII и XIX веков были явления и другого порядка. Например, дружеский кружок братьев Тургеневых, в который входили молодой Жуковский, Воейков, Мерзляков, Андрей Кайсаров. В своей книге «В. А. Жуковский. Поэзия чувства и „сердечного воображения“» А. Н. Веселовский отмечает характерные черты духовной жизни этого круга: пристальное внимание к внутреннему человеку, самоуглубление, идеал самосовершенствования, нравственное значение дневников и исповедей, на котором и в дальнейшем настаивал

---

[1] Любомудры 1820-х годов в 40-х годах становятся славянофилами. В славянофильское мировоззрение входил принципиальный антииндивидуализм; следовательно, в этом кругу невозможна была разработка проблем современной рефлектирующей личности.

[2] Сентиментальнейший из сентименталистов князь Шаликов в 1797 году командовал военной частью, жесточайшим образом усмирявшей крестьянское восстание в Тульской губернии.

Жуковский, понимание дружбы как средства самопознания и взаимного воспитания; все это как бы предсказывает формы кружкового общения 1830-х годов.

Вольнолюбивые, гражданственные настроения, захватившие часть участников тургеневского кружка, не вытеснили сразу навыки душевной жизни, привитые в юности учеником масонов Прокоповичем-Антонским, возглавлявшим университетский Благородный пансион, где обучались Тургеневы и Жуковский, и Иваном Петровичем Тургеневым, чей моральный авторитет был непререкаем не только для его сыновей, но и для их товарищей.

И. П. Тургенев, один из крупнейших представителей московского масонства, в 1783 году перевел и издал популярную в этих кругах книгу Иоанна Масона «Познание самого себя». Ею зачитывался молодой Жуковский; она служила ему практическим курсом самовоспитания. Эта книга представляет собой характерную смесь масонской мистики, политической благонамеренности и практических морально-психологических экскурсов в область самопознания, с описанием соответствующих упражнений и различных приемов наблюдения за собственной душевной жизнью. Целью всех этих упражнений является религиозное очищение души, мистическое приближение к богу, но предлагаемые средства отличаются нередко своего рода психологической конкретностью. Так, речь идет, например, о необходимости познания собственного темперамента или «сложения», или о том, что следует поступать «прилично и сообразно» своему характеру. Книга полна призывами к изощренному и недоверчивому самонаблюдению, которое сравнивается с рассмотрением вещей «в увеличительные стеклы». «...Ежели желает кто достигнуть до справедливого о себе познания, тот должен человеческую мысль с разными ее силами и действиями совершенно испытать и открыть все ее потаенные обращения и коварные ходы; в противном случае знакомство с самим собою будет весьма пристрастно и недостаточно, а сверх того сердце наше будет еще нас и обманывать» [1]. Соответственно глава XII первой части имеет заглавие: «Всякий, кто себя знает, гораздо ведает, коль сильно в нем господствует желание похвалы». Глава XI первой части озаглавлена «О тайных побуждениях наших де-

[1] Иоанна Масона познание самого себя. М., 1783, с. 4. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

яний». «Важная часть познания самого себя состоит в том, чтоб знать истинные причины и тайные побуждения наших деяний... Не токмо что очень возможное, но и очень обыкновенное дело, что люди не знают главнейших побуждений их поступка и что воображают они, будто поступают по основательной причине, когда ясно видно, что они отнюдь оныя не имеют» (ч. I, 115—116).

В книге есть и другие высказывания в том же роде: «Мы видим обман и ложь в других людях, а собственное сердце наше есть величайший прелестник, и нам никого не должно опасаться, как самих себя» (ч. III, 7). «Есть ли познать себя, то должно тебе в некоторых чрезвычайных случаях примечательно смотреть на расположение и движение души твоея. Некоторые нечаянные приключения, с тобою случающиеся, когда душа твоя отнюдь не на страже, лучше откроют тайное ее расположение и господствующую склонность, нежели величайшие случаи, к которым она уже приготовилась» (ч. III, 54).

Если от этих размышлений обратиться к дневникам молодого Жуковского, то традиция их становится ясна. «Каков я? Что во мне хорошего? Что худого? Что сделано обстоятельствами? Что природою? Что можно приобресть и как? Что должно исправить и как? Чего не можно ни приобресть, ни исправить... Какое счастие мне возможно по моему характеру? Вот вопросы, на решение которых должно употребить несколько (много) времени. Они будут решаемы мало-помалу во все продолжение моего журнала» (запись от 13 июня 1805 года) [1].

Запись от 30 июля 1804 года начинается фразой: «Нынешний день я провел весьма неприятно. Был недоволен собою, беспокоен, лишен бодрости». Далее, в форме разговора двух собеседников, следует анализ «нынешнего дня», фиксирующий психологические последствия самых мимолетных впечатлений. Это также тенденция протестантской религиозно-моралистической литературы и литературы масонской. Автор книги «Познай самого себя» неоднократно напоминает о том, что «ввечеру обязаны мы проходить и испытывать разные деяния протекшего дня, разнообразные мнения и мыслей состояние, в коих мы находились, и разыскивать произведшие их причины» (ч. III, 13). Дневники молодого Жуковского — памятник ранних попыток русской мысли анализировать

[1] Дневники В. А. Жуковского. Спб., 1903, с. 12.

внутреннего человека. Моральная программа этого самоанализа ориентирована на некий всеобщий, всегда себе равный идеал чувствительного и добродетельного человека. Достоинства и недостатки любого лица измеряются заранее заданной мерой этого идеала; они не индивидуальны. В ранних дневниках и письмах Жуковский особенно настаивает на таких своих недостатках, как лень, праздность, бездеятельность, — недостатках, предусмотренных также и масонской литературой, требовавшей от человека деятельности, активности в своем понимании. В книге Иоанна Масона есть глава «Познание самого себя делает нас полезнейшими в мире», посвященная вопросу о наилучшем применении собственных дарований. В ней осуждаются те, кто «проживают целые дни, недели, а иногда несколько месяцев сряду так бесполезно, как будто бы они во все сие время спали и отнюдь не существовали» (ч. II, 33). 26 августа 1805 года Жуковский записывает в дневнике: «В теперешнем моем расположении не чувствую даже и нужды мыслить: такие минуты очень похожи на ничтожество и еще хуже ничтожества, потому что чувствуешь неприятное... Как прошла моя молодость? Я был в совершенном бездействии... Никто не принимал во мне особливого участия, и... всякое участие ко мне казалось мне милостию. Я не был оставлен, брошен, имел угол, но... не чувствовал ничьей любви; следовательно, не мог... быть благодарным по чувству, а был только благодарным по должности... Это сделало меня холодным... Кто отделен от людей, тот не имеет предмета для размышления... Характер его делается робким, нерешительным, медленным, ленивым, потому что и характер образуется деятельностию» [1].

Речь здесь идет об обстоятельствах, в которых вырабатывался характер Жуковского; они биографически конкретны, но не индивидуальны. Социальная ущербность — в частности незаконное происхождение,— безрадостное детство, одинокая юность входят в круг традиционных мотивов сентиментализма. Так было в действительности. Но из этого реального опыта Жуковский выделяет и формулирует именно то, что укладывается в уже существующие общие формулы, как укладывалась в них и поэзия сентиментализма.

---

[1] Дневники В. А. Жуковского, с. 27—28.

Тема деятельности, борьбы с праздностью и ленью присутствует и в ранней переписке Жуковского. «Прекрасно бы было всем нам жить вместе — я называю жить, не *дышать*, не *спать и есть*, но *действовать* и наслаждаться своею деятельностию; следовательно, эта деятельность должна вести к чему-нибудь высокому, иначе можно ли будет ею наслаждаться?»[1] (Письмо А. И. Тургеневу от 11 сентября 1805). О том же в письме, написанном пять лет спустя (7 ноября 1810): «Вся моя прошедшая жизнь покрыта каким-то туманом *недеятельности душевной*, который ничего не дает мне различить в ней... Так, милый друг, *деятельность и предмет ее польза* — вот что меня теперь одушевляет»[2]. Из совокупности писем явствует, что деятельность эта понимается как внутренняя работа над собой и как деятельность писателя.

В своих ранних письмах Жуковский много размышляет о природе истинной дружбы. Одинокому человеку очень трудно быть деятельным и добродетельным. Дружба в особой, моралистической ее трактовке — ответственный акт духовной жизни. Она и условие, и следствие деятельности и добродетели. «Мы должны вместе трудиться, действовать, чтобы после сделаться достойными дружбы, и, следовательно, быть друзьями. Дружба есть добродетель, есть все, только не в одном человеке, а в двух (много в трех или четырех, но чем больше, тем лучше). Если скажут обо мне: он истинный друг, тогда скажут другими словами: он добродетельный, благородный человек, оживленный *одним* огнем вместе с другим, который ему равен, который его поддерживает собою, а сам поддерживается им. Вот что значит дружба в моем смысле» (письмо от 11—16 сентября).

Формы дружеского общения, столь различные в разные эпохи, в разной среде,— один из важных показателей понимания человека, его психологической структуры, его жизненного назначения.

В начале века намечается и другая линия развития русского образованного дворянства; она вела к декабризму (в широком смысле), вела к пушкинскому поколению. Это люди дворянской революции или ее периферии; перед ними стояли практические задачи (до декабрьской катастрофы), и наследие французского и русского Просвещения

---

[1] Жуковский В. А. Собр. соч., т. 4, М. — Л., 1960, с. 453.
[2] Там же, с. 476—477.

они предпочли традициям немецко-английского сентиментализма. И пафос гражданственности, и вольтерианский скептицизм характерен для людей этого склада, как характерна для них закрытая внутренняя жизнь. Она не открывалась ни дружеской беседе, ни письмам и дневникам (чему свидетельством дневники Пушкина, записные книжки Вяземского и прочее). Она открывалась только ключом поэзии, чтобы в этом, эстетически преобразованном виде стать достоянием всех читающих. Они могли бы применить к себе слова Монтеня: «Многие вещи, которые я не захотел бы сказать ни одному человеку, я сообщаю всему честному народу и за всеми моими самыми сокровенными тайнами и мыслями даже своих ближайших друзей отсылаю в книжную лавку» [1]. Ни психическое неблагополучие Батюшкова, которое вело его к душевной болезни, ни тяжелая ипохондрия Вяземского, ни бурная эмоциональная жизнь Пушкина почти не оставили следов в их обширной переписке. Люди пушкинской поры в письмах легко сквернословили и с упорным целомудрием скрывали сердечные тайны. Они с удивлением и брезгливостью отвернулись бы от неимоверных признаний дружеской переписки 1830—1840-х годов.

От круга молодого Жуковского и братьев Тургеневых до круга Пушкина, от круга Пушкина до кружка Станкевича сохраняется культ дружбы и наглядно меняются ее формы. Для Жуковского дружба — средство самовоспитания и морального совершенствования. В понимании Пушкина друзья — это товарищи детских игр и юношеских пиров, единомышленники, собеседники. «Чедаев, помнишь ли былое?..»

Дружба 1830-х годов — трудная, требовательная, в откровенности не знающая границ. Она изощряла навыки психологического анализа. Это было своего рода взаимное отражение, отвечавшее потребности разросшейся личности в непрестанном самоосознании, самораскрытии.

Последекабристский романтизм отмечен напряженным интересом к внутренней жизни личности,— разумеется, *избранной личности*. Далее придется еще говорить о парадоксе романтического индивидуализма, в силу которого его избранные личности не индивидуальны и воспроизводят единую модель — скажем, модель байронического демона или шеллингианского поэта.

---

[1] Монтень Мишель. Опыты, кн. 3. М.—Л., 1960, с. 252.

Подлинно индивидуальный анализ, индивидуальная трактовка общезначимых нравственных ценностей возникает на рубеже 30-х и 40-х годов, в момент переходный, в период острого кризиса русского романтического сознания; возникает в кружках той поры, форпостах страстной умственной жизни молодой России.

Романтизм как таковой не самоаналитичен. Для него важен образ личности, а не механизм, приводящий ее в движение. Умы же, воспитанные на Просвещении и рационалистической философии, не углублялись в рассмотрение «внутреннего человека». Жуковский внутреннего человека разлагал на заранее данные универсальные достоинства и недостатки. Для позднейшего, уже проникавшего в Россию 40-х годов, позитивизма жизнь не была фактом по преимуществу этическим. Вот почему особый интерес представляет именно кружок Станкевича с его романтизмом, отступающим перед гегельянством (в самобытном русском истолковании). Именно здесь был вплотную поставлен вопрос о личности — явлении истории и индивидуальном психологическом единстве, о судьбах, о поведении и нравственной ответственности личности в соответствии с ее собственными качествами. Действительность трактуется как воплощение духа, Разума, поэтому все совершавшееся в этой действительности, все происходившее с человеком могло получить философское, этическое значение.

Три необыкновенные личности возглавляют умственную жизнь кружка — Станкевич, Бакунин, Белинский.

Биография Михаила Бакунина поражает тем, что человек этот как будто прожил несколько жизней. Бакунин 1830-х годов — романтик, фихтеанец, гегельянец, участник кружка Станкевича, друг и антагонист Белинского, вдохновитель «премухинской идиллии». 1840-е годы для Бакунина — годы учения, скитаний, приобщения к международному революционному движению; Бакунин — один из организаторов Дрезденского восстания 1849 года. В 1850-х годах — австрийские и русские тюрьмы, ссылка в Сибирь, и, наконец, в 1861 году (сорока семи лет) Бакунин бежит из Сибири за границу, с тем чтобы стать деятельным сотрудником герценовских изданий, а в дальнейшем — вождем мирового анархизма.

Молодой Бакунин — одна из последних и самых бурных вспышек русского романтизма. Дошедшие до нас многочисленные письма 30-х годов свидетельствуют о том, как строил свою личность сам Бакунин и как этот образ преломлялся в сознании его домашних или его друзей, прежде всего участников кружка Станкевича. Бакунина воспринимали по-разному, но для всех окружающих его личность обладала особой структурностью, резко выраженными чертами, тяготевшими к отчетливым определениям, историческим и моральным. Именно потому мимо этой личности не прошла и литература. Бакунин становится прототипом — в одном случае несомненным, в другом предположительным — героев романов Тургенева и Достоевского. На бакунинских материалах очень ясно прослеживается, как молодой человек, чьим уделом было еще только частное существование, приобщается в определенный момент к исторической жизни своего времени.

Премухино — название родового имения Бакуниных в Тверской губернии — прочно вошло в историю русской культуры. «Премухинская идиллия», «премухинская гармония» — это целый комплекс, имеющий свою идеологию и свою стилистику. Притом эта стилистика осуществилась дважды. В 1810-х и 1820-х годах ее совершенно сознательно, даже методически создавал Александр Михайлович Бакунин, отец Михаила Бакунина и глава огромной патриархальной семьи. Позднее, в 1830-х годах, духовной жизнью Премухина овладела молодежь, вдохновляемая старшим братом Михаилом, и Премухино становится тогда одним из средоточий русского романтизма, в частности средоточием романтического культа женственности. Четыре сестры Бакунина становятся предметом этого культа, который поддерживают их братья и товарищи старшего брата, в том числе Белинский, Станкевич, Боткин, Клюшников.

В 1828 году четырнадцатилетний Михаил Бакунин был определен в Артиллерийское училище в Петербурге и на пять лет расстался с Премухином. В письмах юного воспитанника военной школы не проявляется пока ни индивидуальный, ни исторический характер. Перед нами юноша политически благонамеренный, очевидно чуждый тем умственным интересам, к которым в более раннем возрасте уже приобщились Герцен и Огарев; юноша с достаточно наивными литературными вкусами и представ-

лениями,— он с почтением отзывается об исторических романах Булгарина и тут же по поводу только что появившегося «Бориса Годунова» замечает, что «страстные поклонники Пушкина находят в нем одни красоты. Но в нем есть и недостатки» [1]. Однако и в ранних письмах Бакунина (1832—1833) душевные переживания ориентированы на определенную литературную модель; они оформляются по законам сентиментализма.

«Ваше [2] письмо, дорогая Варенька,— пишет Бакунин сестре Варваре, — разочаровало меня. Оно доказало мне, что мои мысли, мои надежды являются пустою химерою, что эта нежная дружба, этот драгоценный дар неба не существует для меня, бедного несчастливца, раз я не мог найти ее в лице сестры, сестры, которую я обожал... И именно она разрушает мое очарование! Но что делать? Так устроен мир, и только теперь я начинаю понимать всю правду слов, сказанных тетенькою: «Сколько раз еще, дорогой Мишель, вы будете разочарованы, сколько раз ваши надежды и иллюзии будут разбиты, сколько времени еще пройдет, пока вы не начнете брать мир таким, какой он есть!» (I, 98—99).

В письмах юного Бакунина не случайно господствует карамзинистская атмосфера, разумеется архаическая для начала 1830-х годов. Именно это культурное наследие он вынес из родительского дома. Александр Михайлович Бакунин был вольнодумцем (есть даже предположение, что он с самых осторожных позиций принимал участие в подготовке устава Союза Благоденствия), своевременно остепенившимся и сменившим вольнодумство на умеренноохранительные взгляды. Он был просвещенным русским дворянином конца XVIII века, следовательно литература сентиментализма для него современная и передовая литература.

Этот литературный и жизненный стиль он и насаждал среди своего многочисленного семейства. Премухинский образ жизни был задуман как воплощение некоей сентиментально-просветительской и в то же время крепостнической утопии. Программу ее поэт-дилетант Александр Михайлович Бакунин изложил в 20-х годах в обширной

---

[1] Бакунин М. А. Собр. соч. и писем, т. 1. М., 1934, с. 42. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

[2] Обращение к сестре на вы объясняется тем, что Бакунин пишет по-французски.

поэме (она сохранилась в семейном архиве) «Осуга» — так называлась речка, на которой стояло Премухино.

Я вижу мирное селенье
Трудолюбивых поселян.
Не знаю, почему рабами
Их наши умники зовут!
Они посильными трудами
Оброк урочный отдают...

...И дом большой, но беспаркетный,
Нет дорогих у нас ковров,
Ни прочей рухляди заветной,
Ни даже *карточных столов*...

...Когда вечернею порою
Сберется вместе вся семья,
Пчелиному подобясь рою,
То я счастливее царя.

Меня семейство окружает,
Царя — придворный маскарад,
И пчелка с медом прилетает,
А трутни царский мед едят [1].

В поэме «Осуга» выражены очень определенные общественно-политические и нравственные установки и идеалы, стилистически оформленные под прямым влиянием «Жизни Званской» Державина и дружеских посланий старших карамзинистов.

Жизненный и эпистолярный стиль сестер Бакуниных сентиментализм, в сущности, определил навсегда,— несмотря на все дальнейшие романтические наслоения. Но и Михаил Бакунин долго не мог расстаться с жизневосприятием *чувствительного человека*.

В обширном письме к отцу от декабря 1837 года Бакунин пересматривает свое прошлое, возвращаясь к оценкам и нормам, предписанным премухинской утопией. Детство — это священная любовь и дружба, связующая всех членов семьи, развитие пытливых умов под просвещенным и человечным руководством отца. Потом годы учения в Артиллерийской школе — период загрязнения и опустошения души, сменяющийся новым нравственным подъемом. Бакунин 1837 года воспринимал мир, конечно, уже иначе, но из своей сложной душевной жизни он вы-

---

[1] Корнилов А. А. Молодые годы Михаила Бакунина. М., 1915, с. 9, 30—32.

деляет в этом письме определенные участки. Он предстает здесь в качестве чувствительного человека, облеченного соответствующей стилистикой, хорошо известной и понятной его отцу. Блаженное детство, юношеские падения, очищающие порывы — все это очень суммарно, все может быть свойственно любому ученику сентименталистов и вовсе не притязает на исключительность. Между тем сознание собственной исключительности развивалось в Бакунине с чрезвычайной силой — по мере того как он, овладевая романтизмом и романтической философией, нащупывал свой исторический характер.

Умственная жизнь 1830-х годов пестра и запутанна. Романтизм в эту пору охватил самые широкие круги — от академических, где он процветал на почве пристального изучения современной философии, до обывательских, превративших романтизм в бездумную и эффектную моду. Зыбкости границ между «романтизмами» разного уровня способствовала эклектичность 30-х годов. Молодежь уже воспринимает романтическое наследство в его совокупности. Она одновременно приемлет Пушкина и Марлинского, Жуковского и Рылеева, Байрона, Шиллера, Гюго. Тогда как для людей предыдущего поколения все это явления не только различные, но нередко несовместимые, враждебно противостоящие. Противоречивое время предлагает молодому поколению на выбор разные образы эпохальной личности. Это и демонический герой, в котором живы традиции революционного романтизма (Полежаев, Лермонтов); он имел свой вульгарный вариант, увековеченный Лермонтовым в Грушницком. Это и шеллингианский возвышенный поэт, знаменующий последекабристский поворот к «абсолютному» и трансцендентному. К этим разновидностям романтического образа присоединяются его модификации, образующиеся на почве новых философских и социологических увлечений. Так в романтической эпистолярной «поэме», которую представляет собой переписка молодого Герцена с невестой, строится образ, сочетающий «демонизм» с социально-утопическими мечтаниями.

Социально-утопические предпосылки перестроили демоническую тему молодого Герцена. Герой его демоничен не потому, что такова его метафизическая сущность, но потому, что к этому его привели социальная несправедливость, враждебность «толпы», преследования власти, разлука с любимой и т. д. Устраните эти причины — и вы

вернете героя гармонии. Но для этого нужно изменить действительность.

Такова в 30-х годах одна из философских модификаций романтического образа. Другую философскую модификацию предстояло создать Бакунину вскоре после того, как он приобщился к современному романтизму.

Еще в свой «дофилософский» период, в январе 1834 года двадцатилетний Бакунин пишет сестрам о пережитой им «интеллектуальной революции» и о том, что он «принял окончательное решение» относительно своего будущего, о разочаровании в «свете» и о том, что познание является единственной достойной человека целью. Эта туманная схема обретет содержание позже, вместе с тем философским романтизмом, с которым в 1835 году Бакунин познакомился в кругу Станкевича и его друзей. И вот тогда молодой Бакунин начинает строить свою новую личность, образ воинствующего искателя ценностей духа и проповедника философских идей.

Русские люди 1830—1840-х годов, как известно, весьма сомобытно воспринимали немецкую философию, подчиняя ее запросам собственной умственной жизни. К Бакунину это относится еще в большей мере, чем, скажем, к более академическому Станкевичу.

После малоуспешных попыток овладеть философией Канта Бакунин сразу переходит к Фихте; притом это Фихте, представленный не главными своими произведениями («Наукоучение», «О назначении человека»), но поздним трактатом «Наставление к блаженной жизни», в котором речь шла о том, что жизнь есть непрестанное стремление к блаженству, а также о единстве жизни, блаженства и любви. Учение Фихте о любви было подхвачено и по-своему истолковано участниками кружка Станкевича в пору их напряженных этических раздумий. В этой самобытной трактовке оно многое определило в миропонимании Станкевича и на время увлекло Белинского. Для Бакунина же дело было не только в этом; в учении и в облике Фихте его привлекают патетические и проповеднические черты. Основой его позиции становится своеобразный мессианизм.

Мессианизм был вообще действенным элементом романтической культуры. Это отмечали исследователи романтизма. В. М. Жирмунский указывает на значение, какое имели в мировоззрении иенских романтиков (особенно Фр. Шлегеля и Новалиса) концепции героя, учителя,

пророка и «магического поэта»[1]. Этим романтическим избранником не только не движут личные страсти и вожделения, но, напротив того, он ежеминутно должен быть готов к жертве и гибели во имя той высшей истины, носителем которой он является, и ради тех людей, которым он принес эту истину. В России первой половины XIX века иенских романтиков знали мало. Но идеи эти носились в романтическом воздухе. К тому же их подкрепили хорошо известные русскому образованному обществу 30-х годов положения шеллингианской эстетики с ее образом боговдохновенного поэта. В то же время русский романтический мессианизм 1830-х годов — напряженное чувство своей призванности и предназначенности — связан с политическими и социальными чаяниями, в большей или меньшей степени проясненными.

У Герцена, у Огарева эти настроения естественно входят в круг социально-утопических мечтаний. В 1833 году Герцен сообщает Огареву о своем резком объяснении с университетским товарищем, которого подозревали в низком поступке. Огарев взволнованно пишет в ответ: «Ради бога не доводи себя до дуэли; вспомни, *кто* ты и для *чего*»[2].

Романтики 30-х годов стремятся придать грандиозность, высший и общий смысл даже интимнейшим, казалось бы, переживаниям. Эти переживания переплетаются и с мечтами об освобождении человечества, и с религиозной фразеологией, столь характерной для ранней стадии утопического социализма (и западного, и русского). Огарев пишет невесте: «Наша любовь, Мария, заключает в себе зерно освобождения человечества... Наша любовь, Мария, будет пересказываться из рода в род; все последующие поколения сохранят нашу память, как святыню. Я предрекаю тебе это, Мария, ибо я — пророк, ибо я чую, что бог, живущий во мне, нашептывает мне мою участь и радуется моей любви»[3]. Еще раньше Огарев писал

---

[1] Жирмунский В. Немецкий романтизм и современная мистика. Спб., 1914, с. 109—110 и др.

[2] Огарев Н. П. Избранные социально-политические и философские произведения, т. 2. М., 1956, с. 262.

[3] «Русская мысль», 1889, кн. 10, с. 7—8. М. Гершензон приводит данные, свидетельствующие о том, что в начале 30-х годов подобные настроения переживает и петербургский студент Печерин (Гершензон М. Жизнь В. С. Печерина. М., 1910, с. 11 и др.).

Герцену: «Я молился богу, чтобы уничтожил меня, если я не имею предназначения выполнить, что хочу...»[1] Интенсивность самосознания Огарева, человека гораздо более пассивного, чем Герцен или Бакунин, особенно характерна. Здесь уже очевидно, что мы имеем дело с фактом не только психологического, но прежде всего исторического порядка, с типическим для романтического сознания соотношением между личным и общим.

Личность непрерывно и жадно обогащается содержанием социальной жизни. Наука, искусство, общественная деятельность — все это элементы роста и обогащения души. Отсюда принципиальный дилетантизм (впоследствии, в переломный момент, недаром заклейменный Герценом), тайное неуважение к объекту. Предметы объективного мира растворяются, перерабатываются в горниле «романтического духа», и в то же время из первоисточника своего сознания романтик черпает истины, которые мыслятся ему как имеющие всеобщее значение.

В 1840 году Огарев, в письме к Герцену, с замечательной трезвостью анализа оглянулся на юношескую идеологию своего круга: «Первая идея, которая запала в нашу голову, когда мы были ребятами,— это социализм. Сперва мы наше *я* прилепили к нему, потом его прилепили к нашему *я* — и главной целью сделалось: мы создадим социализм. Не отрекайся, это правда. Чувствуешь ли ты, что в этом много уродливости, что тут эгоизм, хорошо замаскированный, но тот же эгоизм?»[2] Романтическая личность далека от вульгарного эгоизма (плохо замаскированного), она вмещает целый мир, но весь этот мир философии, науки, искусства, политики, религии, вмещенный ею, превращается в питательную среду для требований личности, и все оборачивается внезапно своей этической стороной — проблемой судьбы и поведения человека.

Юношеский мессианизм Герцена и Огарева непосредственно связан с революционными устремлениями, тем самым с преобразованием жизни. Отсюда приуготовление себя к соответствующей деятельности. Молодой Бакунин тоже предчувствует в себе деятеля, но в сущности он еще сам не знает какого, на каком поприще. Пока что он толкует о философском познании и религиозно-моральном

---

[1] Огарев Н. П., т. 2, с. 273.
[2] Там же, с. 306.

самовоспитании, о посвящении себя науке, хотя эти мирные цели явно неадекватны его душевному складу. «Я — человек обстоятельств, и рука божия начертала в моем сердце следующие священные буквы, обнимающие все мое существование: «он не будет жить для себя». Я хочу осуществить это прекрасное будущее. Я сделаюсь достойным его. Быть в состоянии пожертвовать всем для этой священной цели — вот мое единственное честолюбие» (I, 169). Это письмо 1835 года к сестрам Беер — первая сознательная формулировка бакунинского мессианизма, и одна из самых отчетливых. Здесь с замечательной ясностью раскрыт тот психологический механизм, который Огарев назвал «хорошо замаскированным» эгоизмом романтиков. Юный романтик готов ко всем тяготам и жертвам, но при одном условии: величайшие всеобщие ценности должны прийти в мир через него, осуществиться в его личности.

В письмах к сестрам 1836 года Бакунин прямо говорит, что он следует «миссии... указанной... провидением» и состоящей в том, чтобы «поднять землю до неба» (I, 219). И в другом письме: «Нужно разбить все ложное без жалости и без изъятия для торжества истины, и она восторжествует, царство ее придет, и все те, кто был слаб, все те, кто испугался жалких призраков, сковывавших их, все те, кто остановился на полдороге, все те, кто вступал в сделки с истиною, не будут туда допущены. Они раскаются в своих ошибках, они будут оплакивать свою слабость» (I, 224). Это уже ничем не прикрытый язык проповеди и поучения.

Душевная жизнь Бакунина 30-х и начала 40-х годов в достаточной мере запутанна: она складывается из многих элементов, находящихся в состоянии острого брожения. Но сам он, в поисках своего исторического самоосознания, производит жесткий отбор. Идея избранности, предназначенности для какой-то великой цели (неясно еще какой) безраздельно господствует в романтическом образе, который строит молодой Бакунин. Вокруг этой идеи, подчиняясь ей, располагаются все остальные допущенные в этот образ качества.

В русском романтизме наряду с демонической моделью — очень важной для романтического жизнетворчества начала 30-х годов — существовал и образ пророка. По-разному эта тема разрабатывалась в поэзии декабристов с их вольнолюбивыми применениями библейских

мотивов, у любомудров (Веневитинов, Хомяков), наконец в прославленном стихотворении Пушкина.

У поэтов-любомудров образ пророка существовал еще в отрыве от личности. Хомяков, например, разрабатывавший эту тему в стихах, нисколько не притязал на то, чтобы внести черты пророка в свой жизненный облик, тогда как именно к этому стремится молодой Бакунин. Возникает схема будущей биографии пророка, в которой запрограммированы даже еще не состоявшиеся удары судьбы. В 1835 году Бакунин пишет Александру Ефремову: «Я хочу видеть *ее*, хочу удостовериться в том, что она — не что иное как простая женщина, добрая, умненькая, образованная, но что образ, в котором она возвысилась над всеми этими качествами, образ, который поставил ее в мир идеальный, принадлежит мне, моему воображению. Друг мой, опыт этот для меня необходим. Я еще мало испытал ударов судьбы, я сильный вышел из тяжелой борьбы; мне нужен еще один, последний удар, который бы мне дал право разорвать все свои связи с внешним миром и предать его поруганию... Ты видишь, как я благоразумен: другие бегают ударов судьбы, а я ищу их для того, чтобы навсегда обеспечить свою независимость» (I, 187). Отношение к делу, как видим, вполне сознательное. Элементы, включенные Бакуниным в собственный образ, немногочисленны. Они упорно воспроизводятся от письма к письму. Это прославление целенаправленной воли, это суровое отречение от земных благ и утех, от своего внешнего «я», ради обогащения этого самого «я» высшей жизнью духа (опять романтическая диалектика общего и личного): «Думаю, что *мое личное я* убито навсегда, оно не ищет уже ничего для себя, его жизнь отныне будет жизнью в абсолютном, где мое *личное я* нашло больше, чем потеряло» (I, 398).

Все это имело мало общего с крайне безалаберным эмпирическим бытием молодого Бакунина. Но его это нисколько не смущает. Строя себя, Бакунин исходил не из психологических данных, но из своих теорий, намерений и идеалов. Исходил из всего, чем он был действительно до глубины захвачен, на чем был страстно сосредоточен и что поэтому представлялось ему высшей реальностью. Его самоутверждение осуществляется всецело в идеальном плане, и потому оно не знает границ: «Великие бури и громы, потрясенная земля, я не боюсь вас, я вас презираю, ибо я человек!.. Я — человек, и я буду

богом!» (I, 262). И в другом письме, более позднем: «Иисус Христос начал с человеко-животного и кончил человеко-богом, каким все мы должны быть» (I, 384—385). Двадцатитрехлетний Бакунин своеобразно предвосхищает здесь проблематику Достоевского: в «Бесах» основная идея Кириллова состоит в том, что человек, преодолевший страх смерти, становится богом.

Создавая своего «человекобога», Бакунин совершал некий художественный акт. Эта титаническая концепция имела свой стиль, питавшийся стилистикой романтизма 1830-х годов. Это сплав многих романтизмов, в котором, впрочем, отсутствуют элементы, ненужные для данной системы. Так, обойдены ирония ранних немецких романтиков или фольклорные интересы поздних. Больше всего чувствительности и патетики, источники которых многообразны; здесь и еще неизжитое наследие сентиментализма, и односторонне, без его иронии воспринятый Жан-Поль, и Шиллер, и неистовая французская словесность, особенно романы Жорж Санд, все больше овладевавшие умами. Патетический стиль писем молодого Бакунина гораздо прямолинейнее и однообразнее герценовского эпистолярного стиля 30-х годов. И это — помимо причин психологического порядка — еще по двум причинам. Во-первых, в Герцене — в отличие от Бакунина — уже вырабатывался большой писатель, непроизвольно ломавший стилистические шаблоны; во-вторых, Герцен писал невесте и друзьям на родном языке, тогда как большая часть писем Бакунина к сестрам написана по-французски — что лишает их стилистику творческого начала.

Титанический образ пророка и «человекобога» молодой Бакунин строит главным образом в письмах к сестрам и к приятельницам сестер Александре и Наталье Беер, отчасти и в письмах к младшим братьям. В 30-х годах мессианизм Бакунина был в первую очередь домашним мессианизмом, что неоднократно уже отмечалось в посвященной Бакунину биографической литературе.

Герцен также не чужд романтическому мессианизму в быту — это явление эпохальное, закономерно вытекавшее из всей философии жизнетворчества. Так, в вятской ссылке он окружен молодыми друзьями, которых приобщает к высшей духовной жизни. У Наташи Захарьиной также есть свои прозелиты. Она — предмет обожания нескольких молодых девушек, которых воспитывает в религиозно-романтическом духе.

В бытовом мессианизме, конечно, немало инородных примесей: здесь и врожденная властность, и юношеское тщеславие, и даже барские привычки. Как бы угадывая возможность подобного упрека, Герцен в 1836 году писал невесте по поводу ее крепостной горничной и подруги Саши Вырлиной: «Скажи твоей Саше, чтоб она и не думала умирать. Я даю ей мое благородное слово, что, как только это будет возможно, я выкуплю ее на волю, и она может всю жизнь служить тебе — служить тебе не есть унижение; ежели бы ты была барыня, я не посоветовал бы — но ты ангел, и весь род человеческий, ежели станет перед тобою на колени, он не унизится, но сделает то, что он однажды уже сделал перед другой Девой» (XXI, 106).

Однако у юного Герцена домашняя романтическая пропаганда только сопровождает устремления более важные. Он вкусил уже практику общественной борьбы, испытал даже тюрьму и ссылку. Для него понятия призвания, миссии имеют уже смысл исторически значимого поведения. Другое дело Бакунин 30-х годов — деятель ему самому пока неведомого дела, весь сосредоточенный на внутренней жизни и вопросах нравственного усовершенствования. Для него домашний мир — хозяйство абсолютного духа не в меньшей мере, чем вселенная.

Будущий руководитель Дрезденского вооруженного восстания, будущий патрон международного анархизма огромные усилия приложил к тому, чтобы судьбы членов домашнего кружка развивались согласно предложенной им программе. Поводов для применения энергии было много, потому что отношения в этом кругу отличались принципиальной запутанностью. Сестра Бакунина Любовь была помолвлена со Станкевичем; Станкевич разлюбил ее и с трудом это скрывал до самой смерти своей невесты. В Александру Бакунину был несчастливо влюблен Белинский, за этим эпизодом последовал ее неудачный роман с Боткиным. К своей сестре Татьяне Бакунин сам относился с нежностью, явно переходившей пределы братских чувств и приносившей ему муки ревности. Особенно сильными бурями и семейными потрясениями сопровождалась борьба за «освобождение Вареньки». Речь шла о предпринятой Бакуниным попытке развести сестру Варвару Александровну с ее мужем Дьяковым, поскольку этот брак не соответствовал философскому требованию

идеальной духовной гармонии между женою и мужем[1].

Чрезвычайная путаница и смятение царили в 1836 году в доме Бееров. Александра Беер собралась идти в монастырь. Наталья Беер, недавно еще безнадежно влюбленная в Станкевича, вдруг открылась в любви Бакунину, хотя до сих пор считалось, что она питает к нему обожание только на философской почве. Все это сопровождалось размолвками и примирениями сестер Беер с их премухинскими подругами. Бакунин и его друзья занимались философским осмыслением этих перипетий, которые у людей пушкинского времени и круга могли бы вызвать только насмешку. Надо принять во внимание жадный интерес русских романтиков 30-х годов к скрытой внутренней жизни окружающих, отыскивание подходов к ее оценке и объяснению,— словом, все то, что в дальнейшем должно было стать питательной средой русского художественного психологизма. Здесь пригодились и нервные барышни. Пригодилось многое, что в первоначальном бытовом своем проявлении могло казаться только смешным или несносным. «Это был хаос,— пишет Наталия Беер сестрам Бакуниным по поводу своей встречи с Мишелем, — пропасть чувств, идей, которые меня совершенно потрясли... Бывали минуты (о, эти минуты были для меня истинно адские), когда я желала купить... всеми самыми ужасными несчастиями власть возродить его или уничтожиться самой, дать своею смертью новую жизнь новой женщине,— женщине, которая могла бы дать ему счастье, заботиться о нем, быть его ангелом-хранителем. В эти минуты я хотела бы обладать могуществом бога...»[2]

Именно этой восторженной средой был принят без поправок построенный Бакуниным образ пророка и «человекобога». Бакунин никогда не осмелился бы предложить его в чистом виде своим друзьям по кружку Станкевича — он встретил бы жестокий отпор.

Большие движения идей имеют обычно не только своих вульгаризаторов, но и свою паразитическую среду,

---

[1] Все эти эпизоды подробно освещены в бакунинской литературе, особенно в книге А. Корнилова «Молодые годы Михаила Бакунина».

[2] Корнилов А. А. Молодые годы Михаила Бакунина, с. 155—156.

превращающую идеи в моду или в игру. Перед нами явление, которое можно назвать женским романтическим паразитизмом. Рационалистическая культура знала ряд знаменитых женщин, от Лафайет и Севинье до Сталь. Но для того чтобы получить признание, в литературной обстановке XVII — XVIII веков, женщина должна была обладать собственными дарованиями и заслугами. В этом смысле к ней предъявлялись требования, так сказать, общечеловеческие. Немецкий романтизм выдвинул ряд талантливых женщин: Каролину Шлегель, Рахель Варнгаген, Беттину фон Арним (за исключением Беттины, они, впрочем, кроме писем, почти ничего не писали). Но романтики иначе ставили вопрос. Романтическая культура предполагала и требовала присутствия женщины в качестве прекрасной дамы, носительницы вечноженственного начала и проч. Это побуждало женщин романтического круга играть определенную роль, независимо от своих личных данных и дарований. Отсюда порой идеологическая мимикрия или искаженные и плоские отражения сложной духовной жизни подлинных идеологов. Наталья Александровна Герцен несомненно была литературно и человечески талантлива. Этого нельзя сказать о сестрах Бакуниных, с их воспитанной Мишелем экзальтацией. У сестер Беер экзальтация перешла уже в истерию.

В 1848 году появился рассказ Тургенева «Татьяна Борисовна и ее племянник», в котором выведено одно эпизодическое, но важное для понимания рассказа лицо. Это «старая девица лет тридцати восьми с половиной, существо добрейшее, но исковерканное, натянутое и восторженное». Она «влюбилась в молодого проезжего студента, с которым тотчас же вступила в деятельную и жаркую переписку; в посланиях своих она, как водится, благословляла его на святую и прекрасную жизнь, приносила «всю себя» в жертву, требовала одного имени сестры, вдавалась в описания природы, упоминала о Гете, Шиллере, Беттине и немецкой философии — и довела, наконец, бедного юношу до мрачного отчаяния».

Известно, что эти строки представляют собой безжалостное изображение Татьяны Александровны Бакуниной; они намекают на ее неудачный роман с Тургеневым, завязавшийся в 1841 году. Стилистика любовных писем Татьяны Бакуниной (да и всего этого женского круга)

изображена очень точно[1]. Тургенев расправился с этим стилем особенно жестко, может быть именно потому, что сам вынужден был отдать ему дань. Вступив в премухинский мир, он вел себя по его романтическим законам. Вот строки из прощального письма Тургенева к Татьяне Бакуниной (20 марта 1842 года): «...Вы одна меня поймете: для Вас одних я хотел бы быть поэтом, для Вас, с которой моя душа каким-то невыразимо чудным образом связана так, что мне почти Вас не нужно видеть, что я не чувствую нужды с Вами говорить... и, несмотря на это — никогда, в часы творчества и блаженства уединенного и глубокого, Вы меня не покидаете; Вам я читаю, что выльется из-под пера моего — Вам, моя прекрасная сестра... О, если б мог я хоть раз пойти с Вами весенним утром вдвоем по длинной, длинной липовой аллее — держать Вашу руку в руках моих и чувствовать, как наши души сливаются...»[2] Далее следует немецкий текст, в котором есть и «благословение», и «сестра», и «лучшая, единственная подруга». Итак, за пародируемый стиль отвечает не только восторженная «старая девица», но и «молодой проезжий студент», то есть сам Тургенев. Романтическая среда требовала приспособления к себе даже от характеров мало для этого подходящих.

Надо сказать, что премухинский мир оставался верен своим законам даже в самых трагических обстоятельствах. В 1840 году Варвара Александровна Бакунина встретилась за границей со Станкевичем. Они сразу же объяснились и признались друг другу в любви. Через пять недель после этого Станкевич умер. Для Варвары Александровны это была катастрофа, в которой погибли все ее надежды на счастье и обновленную жизнь. Но на следующий же день, рядом с телом Станкевича (он умер во время их совместного путешествия из Рима в Милан), она записывает свои мысли и чувства согласно всем канонам премухинского стиля. В архиве Бакуниных сохранился листок с этими записями на немецком языке (языке

---

[1] Письма Т. А. Бакуниной к Тургеневу опубликованы Н. Л. Бродским в его статье «„Премухинский роман" в жизни и творчестве Тургенева» (см. в кн.: И. С. Тургенев, вып. 2. М. — Пг., 1923). См. также статью Л. В. Крестовой «Татьяна Бакунина и Тургенев» в кн.: Тургенев и его время. М. — Пг., 1923.

[2] Тургенев И. С. Полн. собр. сочинений и писем в 28-ми т. Письма, т. 1. М. — Л., 1961, с. 220—221. В дальнейшем: Тургенев И. С. Соч. или Тургенев И. С. Письма.

романтизма): «О нет, нет, мой возлюбленный, — я не забыла твои слова, мы свиделись, мы узнали друг друга! Мы соединены навеки — разлука коротка, и это новое отечество, которое тебе уже открылось,— будет и моим: там бесконечна любовь, бесконечно могущество Духа!.. Эта вера была твоя! — Она также и моя. Брат, ты узнаёшь меня, голос сестры доходит до тебя в вечность? Я узнаю тебя в твоей новой силе, в твоей красоте... И ты узнаёшь тоже, ты угадываешь ее — твою далекую, оставленную сестру!..» Вслед за этим идут уже прямо философские рассуждения, сквозь которые явственно слышится голос Мишеля: «Материя сама по себе — ничто, но лишь через... внутреннее объединение ее с духом мое существо, мое *я* получило свою действительность. Лишь при этом непонятном для меня соединении бесконечного с конечным *я* становится *я* — живым самостоятельным существом. Когда я говорю «я» — тогда я сознаю себя, я становлюсь известной себе. Через обратное впадение в Общее я должна это сознание самой себя утратить — моя индивидуальность исчезает; я уже не я, остается лишь Общее, Дух для себя. Таким образом я ничто! Так вот что такое смерть? Это мало утешительно» [1].

Все это пишет женщина у тела только что умершего возлюбленного. Если романтическая философия в этом кругу была модой, воспринятой с чужих слов, то переживалась эта мода с большой серьезностью. Вот почему Бакунин так твердо рассчитывал на эту воспитанную им аудиторию из барышень и подростков-братьев. В дружеском кругу проповедь Бакунина принимала формы гораздо более осторожные и менее адекватные его внутреннему самосознанию. Соответственно и стилистика бакунинских писем к друзьям совсем иная. Она разговорнее, проще, и философские соображения изложены в них языком сухим и специальным [2]. Станкевича с его отрезвляющими суждениями, с его непререкаемым в кружке авторитетом Бакунин явно боится; и в письмах к Станкевичу нет ни наставнического, ни пророческого тона; напротив

[1] Корнилов А. А. Молодые годы Михаила Бакунина, с. 666—667.

[2] Письма Бакунина 1830-х годов к друзьям и знакомым дошли до нас в крайне незначительном количестве. Очевидно, адресаты или их семьи уничтожили эти письма после того, как Михаил Бакунин был объявлен государственным преступником. Погибли и огромные письма к Белинскому, столь важные в истории духов-

того, есть даже жалобы на свое духовное оскудение: «...Окончить жизнь свою (если не удастся поехать в Берлин учиться.— *Л. Г.*) прапорщиком артиллерии или действительным статским советником для меня решительно все равно: не я первый и не я последний, срезавшийся в своем идеальном стремлении, которое очень часто бывает не более, как движением волнующейся юной крови. Я остался тем же добрым и нелепым малым, каким ты меня знал... Итак, ты видишь, милый Станкевич, что ни внешняя, ни внутренняя жизнь моя не стоют большого внимания...» (II, 297) [1]. От пророка до прапорщика артиллерии — таков диапазон самоопределений Бакунина. Не менее разнообразны обличия, в которых воспринимали его окружающие. Прозелиты поклонялись пророку, а раздраженный философическими экспериментами сына отец утверждал, что Мишель исполнен эгоизма и «слепого самолюбия», что он любит только льстецов и жаждет «господствовать в семействе» [2].

Грановского пугала «абстрактная энергия» Бакунина («для него нет субъектов, а все объекты»). В 1840 году он признается Я. Неверову: «В первый раз встречаю такое чудовищное создание. Пока его не знаешь вблизи, с ним приятно и даже полезно говорить, но при более коротком знакомстве с ним становится тяжело, — unheimlich [3] как-то. Я боюсь, чтобы он опять не встретил где-нибудь Станкевича. Он измучит его, как измучил Боткина» [4]. А измученный Бакуниным Боткин в свое время (в 1838 году) писал ему: «У меня теперь прошла вся враждебность к тебе и снова воскресают те святые минуты, в которые ты был для меня благовестителем тайн высшей жизни» [5].

ного развития обоих деятелей. Судить о письмах молодого Бакунина к друзьям приходится на основании немногочисленных уцелевших писем к А. Ефремову, Станкевичу, Кетчеру, Неверову, С. Н. Муравьеву (см.: Бакунин М. А. Собр. соч. и писем, т. 1—2. М., 1934).

[1] Письмо 1840 года. Следует учесть, что письма Бакунина нередко преследовали скрытые практические цели. В данном случае ему нужно было вызвать сострадание Станкевича, от которого он ожидал помощи в связи с предполагаемой поездкой за границу.

[2] См.: Корнилов А. А. Молодые годы Михаила Бакунина, с. 162, 165.

[3] Жутко *(нем.)*.

[4] Т. Н. Грановский и его переписка, т. 2. М., 1897, с. 375, 383, 403.

[5] «Литературное наследство», т. 56. М., 1950, с. 117.

Соотношение этих оценок оправдывает сближение Бакунина со Ставрогиным, который то губил встречавшихся на его пути, то приобщал их к «тайнам высшей жизни».

Личность Бакунина распадается на ряд несовпадающих образов, созданных им самим, его родными, его приятелями, а в дальнейшем мемуаристами и писателями, которым Бакунин послужил прототипом. Приятели его к тому же по-разному воспринимали Бакунина в разные периоды их общения. Из этого следует, что нет готового стабильного бакунинского характера, который нужно только взять из действительности и изобразить, но вовсе не следует, что нет существующих объективно качеств данного человека. Многообразны психические аспекты Бакунина, различны их истолкования и оценки, но в основе всего — если присмотреться — довольно устойчивый механизм поведения. И восхваляя, и хуля Бакунина, современники постоянно возвращались к противоречию между мощью спекулятивного ума и скудостью конкретного восприятия жизни, между неутомимой энергией духа и какой-то человеческой ущербностью. Белинский назвал Бакунина пророком и громовержцем «без пыла в организме». Стоило ослабить или снять один из элементов этого противоречия, как распадался механизм поведения Бакунина.

Именно потому Тургенева постигла неудача с Бакуниным в качестве прототипа Рудина. Тургенев сохранил за Рудиным абстрактность, проповеднический пафос, но отнял у него мощь. Гигантские логические спекуляции молодого Бакунина обернулись бессильными рефлексиями лишнего человека. Сразу же получилось непохоже. Герцен по этому поводу сказал: «Тургенев, увлекаясь библейской привычкой бога, создал Рудина по своему образу и подобию; Рудин — Тургенев 2-й, наслушавшийся философского жаргона молодого Бакунина» (XI, 359). Чернышевский, назвав Рудина «карикатурой», добавляет: «как будто лев годится для карикатуры» [1]. Тургенев, перерабатывая роман, постепенно отходил от задачи портретного изображения Бакунина (первоначальные редакции, очевидно более портретные, до нас не дошли). Все же Тургенев сам не отказался от этой параллели. Имея

---

[1] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 7. М., 1950, с. 449.

в виду Бакунина, он утверждает в письме 1862 года: «Я в Рудине представил довольно верный его портрет: теперь это Рудин, *не* убитый на баррикаде»[1]. Тургенев придал Рудину ряд отдельных бакунинских черт, но он нарушил действие основного характерообразующего принципа, исходного противоречия между внутренним холодом, человеческой ущербностью и той «львообразностью» Бакунина, о которой Белинский говорил даже в моменты острейших с ним столкновений.

Иначе обстоит дело с бакунинской проблемой в «Бесах» Достоевского. Л. П. Гроссман, утверждая, что Бакунин является прототипом Ставрогина, перечислил двадцать пунктов сходства. В. Полонский и другие оппоненты Л. Гроссмана (А. Боровой, Н. Отверженный) опровергали все эти пункты и доказывали, что у Ставрогина гораздо больше сходства с петрашевцем Спешневым[2]. Это верно, но это не решает вопроса до конца. Шумный, неутомимо деятельный Бакунин никак не отражен в поведении Ставрогина. Зато у Достоевского работает структурное противоречие между могуществом интеллекта и недостаточностью абстрактной, беспочвенной натуры. И есть еще то, что М. М. Бахтин называет «прототипами идей» у Достоевского[3]. Взгляды Бакунина на тактику революции, особенно в период сближения с Нечаевым, должны были послужить «прототипом» ставрогинских идей, вдохновлявших Петра Верховенского.

Замечательнейший образ молодого Бакунина, в его динамике и его драматизме, принадлежит не художникам и не мемуаристам. В своих письмах к Бакунину и к общим друзьям этот образ создавал Белинский. Он творил его и разрушал, и творил заново. В микрокосме этой дружбы-вражды, любви-ненависти отражены большие эпохальные сдвиги — распад романтического сознания и становление нового. Русская культура неудержимо двигалась к человеку, понимаемому в его исторической, социальной, психологической конкретности. На этом пути —

---

[1] Тургенев И. С. Указ. изд., Письма, т. 5, с. 47. Ср. аналогичные высказывания Тургенева в «Воспоминаниях» Н. Островской (Тургеневский сборник. Пг., 1915, с. 95).

[2] См.: Спор о Бакунине и Достоевском. Л., 1926; Боровой А., Отверженный Н. Миф о Бакунине. М., 1925.

[3] Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 151—154.

от раннего Герцена к зрелому Герцену, от Бакунина к Белинскому — есть еще промежуточное важное звено: Станкевич.

Все, писавшие о Станкевиче, обращали внимание на парадоксальный разрыв между скудным философским и литературным наследием Станкевича и силой его воздействия на современников. Об этом говорит Герцен в «Былом и думах» (IX, 17) и особенно подробно Анненков в своей биографии Станкевича, где он назвал его одним «из... замечательных деятелей, ничего не оставивших после себя». «Причина, — писал Анненков, — полного, неотразимого влияния Станкевича заключалась в возвышенной его природе, в способности нисколько не думать о себе и без малейшего признака хвастовства или гордости невольно увлекать всех за собой в область идеала» [1].

Станкевич действительно был окружен какой-то совсем особой атмосферой любви и восторженного почитания. «Невозможно передать словами, — говорит в воспоминаниях о Станкевиче Тургенев,— какое он внушал к себе уважение, почти благоговение» [2]. Благоговейными оценками Станкевича изобилуют письма Белинского. Станкевич призван на «великое дело». «Я встретил в жизни только одного человека, которому безусловно поклонился и теперь кланяюсь и всегда буду кланяться...» После смерти Станкевича Белинский называет его «божественной личностью» и утверждает, что обязан ему всем, что есть в нем человеческого. «Подумай-ка,— пишет он Боткину,— о том, что был каждый из нас до встречи со Станкевичем или с людьми, возрожденными его духом» (XI, 193, 265, 547, 554). Подобным признанием откликнулся на смерть Станкевича и Грановский: «Он был нашим благодетелем, нашим учителем, братом нам всем, каждый ему чем-нибудь обязан. Я больше других» [3].

Герцен, Тургенев, Анненков искали причины значения и влияния Станкевича в том, что он был воплощением совести людей своего круга, чистейшим носителем их

---

[1] Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Спб., 1881, с. 382.
[2] Тургенев И. С. Указ. изд., Соч., т. 6, с. 393.
[3] Т. Н. Грановский и его переписка, т. 2, с. 101.

нравственных интересов. Но это еще не все. Смысл своеобразного культа Станкевича уясняется полностью только в связи с глубоким умственным переломом, наметившимся в конце 30-х — начале 40-х годов. Бакунинский романтизм был к тому времени уже запоздалым. Идея конкретной действительности входит в кругозор Белинского в 1838 году, даже осенью 1837-го, когда он впервые познакомился с эстетикой Гегеля. 1838 год — переломный и для Лермонтова: это начало работы над «Героем нашего времени». Герцен, Огарев, Боткин — каждый из них на рубеже 40-х годов расстается с романтизмом (другое дело, что какие-то элементы романтического сознания люди 30-х годов сохранили навсегда).

Новое и могущественное движение умов, которое Герцен назвал уже *реализмом*, отличалось прежде всего универсальностью. Речь шла о новом методе, приложимом к самым разным областям человеческой деятельности, и тем самым о формировании реалистического человека.

Потребность в новом строе сознания, в новом эпохальном герое была напряженной; однако этот новый эпохальный образ отличался пока неопределенностью. Ведь расплывчатым, зыбким был пока и самый термин *реализм*, еще не оторвавшийся от своих чисто философских значений, от умозрительной формулы противостояния идеального и реального. Модель нового характера еще не сложилась, и в переходный момент требования предъявлялись еще главным образом негативные. Надо было прежде всего избавиться от признаков изживающей себя романтической идеальности — от ходульности, призрачности, фразы. Этой потребности, все более настоятельной, своей личностью ответил Станкевич. Станкевич — раннее и в известном смысле еще негативное воплощение искомого реалистического человека, — и в этом разгадка его безошибочной силы и власти над умами.

Станкевич — *человек без фразы*. Об этом говорят и Анненков, и Константин Аксаков в своем «Воспоминании студентства»[1]. Именно так воспринимал Станкевича Белинский. «Фразы в нем следа не было, — пишет в воспоминаниях о Станкевиче Тургенев, — даже Толстой (Л. Н.) не нашел бы ее в нем»[2]. Воспоминания Тургенева написаны в 1856 году. Он, конечно, имеет

---

[1] Аксаков К. Воспоминание студентства. Спб., 1911, с. 19.
[2] Тургенев И. С. Указ. изд., Соч., т. 6, с. 394.

здесь в виду беспощадность нравственных требований и психологических разоблачений, присущую уже ранним произведениям Толстого. Но замечательно, что особую внутреннюю близость к Станкевичу ощутил сам Толстой. В 1858 году, читая переписку Станкевича, только что изданную тогда его братом, Толстой писал: «Никогда никакая книга не производила на меня такого впечатления. Никогда никого я так не любил, как этого человека, которого никогда не видал. Что за чистота, что за нежность, что за любовь, которыми он весь проникнут...» [1].

Толстому было десять лет, когда в письме к Станкевичу (1838) Белинский пытался определить это *толстовское* начало его личности: «Друг, великая перемена произошла во мне. Я наконец понял, что ты называешь (и так давно называл) *простотою* и *нормальностью*. Ты был пошл и идеален не меньше нас, но ты всегда носил в душе живое сознание своей пошлой идеальности и идеальной пошлости и живую потребность выхода в *простую*, нормальную действительность» (XI, 307) [2].

Именно таким, вышедшим в «нормальную действительность», воспринимали современники Станкевича — с его здравым смыслом, ясностью теоретической мысли и жаждой практической деятельности, даже самой скромной, с его веселостью, смешливостью, любовью к шуткам и «фарсам», о которой вспоминают все его знавшие.

Эволюцию от идеальности к отрезвлению Станкевич проделывал вместе с замечательными людьми своего поколения. Но в его развитии была своя специфика. Оно как бы лишено материального выражения. Оно воплотилось не в произведениях, а в самой личности. И это личность без признаков того романтического шаблона, по ко-

---

[1] Письмо к А. А. Толстой. — Толстой Л. Н. Указ. изд., т. 60. М., 1949, с. 274. И тогда же о Станкевиче в письме к Чичерину: «Вот человек, которого я любил бы, как себя» (там же, с. 272).

[2] О неуклонном движении к «простоте и нормальности» свидетельствуют письма Станкевича. В самых ранних его письмах (особенно в письмах к Неверову первой половины 30-х годов) еще пробивается приподнятая романтическая фразеология. В дальнейшем она быстро идет на убыль, и если возникает снова, то лишь в связи с определенными ситуациями и адресатами — например, в письмах 1840 года, в которых отразилась последняя любовь Станкевича (к В. А. Дьяковой). Вообще же язык писем Станкевича — это язык свободной дружеской беседы, в которой с философским размышлением перемежается шутливая «болтовня».

торому — в нескольких его разновидностях — строилось столько окружавших Станкевича фигур. У Станкевича был неромантический характер. В отличие от многих других, он не пытался вогнать его в предложенные временем романтические формы. Он оставил свою личность в состоянии несколько бесформенной свободы и изящнейшей простоты. И это в особенности пленяло людей, уставших от изживавших себя, но еще цепких шаблонов.

Станкевич был человеком промежутка, перехода — и совсем не резкого. Он вынес на себе духовное наследие романтизма — проблемы идеала и всеохватывающей любви в первую очередь. Основы его концепций заложены романтизмом и немецкой идеалистической философией [1]. Даже философия действительности, всецело захватившая Станкевича в конце его жизни, открыла ему действительность в гегельянских логических категориях, без тех мощных прорывов в социальное и конкретное, которые с самого начала характерны для гегельянства Белинского.

Самое приложение идеологических формулировок к жизни, их биографическое наполнение обличает в Станкевиче человека, многими связями прикрепленного к романтизму. С ним даже совершались те самые события, какие положено было испытать романтику, вроде одновременного опыта любви земной и любви идеальной. Но вся эта романтическая проблематика и даже практика оставляла личность свободной, не сковывая романтической маской прорезывающиеся черты нового человека. В момент становления этого человека очень важными оказались подобные негативные достижения — отсутствие маски, фразы, позы, типологического шаблона. Станкевич не только человек без фразы,— он человек без роли, показавший современникам, что и без роли, без готовой, узнаваемой формы возможна исторически действенная духовная жизнь.

В противоположность Бакунину Станкевич не строил сознательно свою личность; это сделали друзья, его современники. Они строили ее однопланно — как идеал высокого ума и чистого сердца. Этот образ Станкевича был орудием в борьбе с призраками, ходульностью и фразой.

---

[1] Стихотворные опыты Станкевича (от стихотворства он рано отказался) — малоудачные, но типические образцы романтической поэзии 30-х годов.

Сам Станкевич, удивительно свободный от любования собой и душевного кокетства, был склонен к критическому самоанализу и строгой самооценке. Отсюда явственное несовпадение между Станкевичем, увиденным извне и изнутри. Сублимированный образ Станкевича нужен был его сверстникам как средство их духовного становления. Такой образ строится путем тщательного отбора, просеивания противоречивого, многосоставного душевного опыта. Человек же, погруженный в этот опыт, не может изнутри осознавать себя — если он не Фома Опискин — в этих однопланных, идеальных категориях.

Внутреннее самоосознание скорее было возможно в формах романтического демонизма, хотя и в суммарном виде, допускавшего, даже предполагавшего противоречия. Притом, романтический характер в процессе своего самоосознания мог отстранять как несущественное, эмпирически ничтожное все то, что не укладывалось в задуманную возвышенную формулу. Именно так поступал Бакунин. Но Станкевич — это уже тот человек, который ни от чего не отмахивается; он хочет отвечать за всю полноту своего опыта. Станкевич знал, что прежде чем дойти до поступка, до поведения, открытого окружающим, человек внутренне проходит через великое множество импульсов, желаний, мимолетных реакций. Если это человек аналитического ума, он их судит, осуждает, оправдывает, но отнюдь не отсеивает как излишние для идеально-оценочных определений.

Человек не может изнутри увидеть себя как кристально чистую и идеально гармоническую личность — не только из скромности и отвращения к безвкусице подобного самолюбования, но и потому, что святость, чистота, гармония — не психологические определения душевных состояний, но чисто оценочные формулировки поведения, обобщенного и отвлеченного от эмпирической сложности внутренней жизни. Для подобного самоосознания нужно далеко отойти от себя и строить свой образ извне как объект не только этический, но и эстетический в той же мере. Станкевичу это не было нужно.

Переход к философии действительности был осознан Станкевичем в абстрактных гегельянских категориях. Положительное содержание его личности, ее жизненная проблематика во многом еще связаны с романтизмом. Именно поэтому воспринятый современниками прекрасный образ Станкевича не имеет твердых очертаний.

В нем резко обозначено отрицание фразы, ходульности, призрачности и лжи. Позитивное же содержание новой личности еще не определилось. Еще не создана та узнаваемая модель нового человека, к которой возводят отдельные характеры, которая формирует людей и открывает возможности типологии и классификации. Вот почему Станкевич плохо годился в прототипы.

Тургенев был прославленным мастером исторической типизации — это общеизвестно. В каждом из своих романов он стремился закрепить образ (обычно это главный герой), определяющий черты поколения. Но тургеневское изображение двух его знаменитых современников (Бакунина и Станкевича) оказалось неадекватным. И не случайно. В ранней повести Тургенева «Андрей Колосов» (1844) отразился отчасти неудачный роман ее автора с Татьяной Бакуниной и в еще большей мере образ Станкевича и его неудачный роман с Любовью Бакуниной. Для характера Станкевича у Тургенева не было готовой формы. Он подмешал к нему автобиографические реминисценции и воспоминания о Белинском. Соединение с Белинским разрушило структуру характера. Тургенев сделал Колосова разночинцем, тогда как Станкевич — типическое позднее порождение русского образованного дворянства. Эту именно социальную природу Станкевича настойчиво подчеркивал Герцен, изображая его в «Былом и думах». В своих письмах Белинский оставил нам свидетельство о нервном перенапряжении, порождаемом горькой неустроенностью быта разночинца. В «Андрее Колосове» Тургенев попытался этот трудный нищенский быт, драматичность которого знали Белинский, Достоевский, Некрасов, сочетать с внутренней свободой, гармонией и ясностью, свойственными Станкевичу.

Насильственные сочетания не удались. Герой повести воспринимался по-разному, в том числе даже как мелкий эгоист и пошляк[1]. Основной конфликт невольно оказался подмененным. Станкевич решается на разрыв со своей невестой Л. А. Бакуниной, убедившись в недостаточности своего к ней чувства, решается потому, что брак без любви — согласно доктрине, которую исповедовал он и его друзья, — это профанация идеи любви, поругание духа.

---

[1] См. об этом комментарий к «Андрею Колосову». — Тургенев И. С. Указ. изд., Соч., т. 5, с. 546.

У Колосова в подобной ситуации мы встречаемся скорее с чем-то вроде теории свободной любви, которой предстояло впоследствии занять существенное место в мировоззрении интеллигентов-разночинцев[1]. В тургеневской повести 1844 года эта концепция еще только смутно наметилась. Дружинин писал об «Андрее Колосове»: «Беда повести состоит в том, что *ее замысел разнится с постройкою*, что тип, зародившийся в голове даровитого рассказчика в рассказе утратил все свое значение...»[2]

Неудача молодого Тургенева представляет теоретический интерес. Она свидетельствует о том, как трудно создать единичный литературный характер, когда еще не сложилась или еще не уловлена структура соответствующего исторического характера, его шаблон. Именно Тургенев нашел впоследствии ключевое слово *нигилист* и в лице Базарова создал эталон для целых поколений. Столь же четкой была у него и категория *лишнего человека*. Но личность Станкевича не далась Тургеневу не только в раннем «Андрее Колосове», но и много позднее в «Рудине», где Станкевич изображен в лице Покорского — по собственному признанию Тургенева, неудачно.

Покорский — фигура идеологически более четкая, но как характер Покорский образован по тому же принципу, что и Колосов. Это Станкевич с примесью Белинского, сочетание гармонии с обиходом бедняка-разночинца.

Для образа Станкевича, с его сложной переходной природой, Тургеневу не удалось найти модель. Бакунина он, напротив того, отнес к разряду хорошо ему знакомому, им самим оформленному,— к разряду «лишних людей». Против такой типизации Бакунина протестовали и Герцен, и Чернышевский. Бакунин, конечно, не был «лишним человеком». Он был человеком неутомимой организаторской деятельности, фанатической сосредоточенности на своих, пусть нередко абстрактных целях. Таким он был и остался во все времена — от борьбы за «освобождение Вареньки» до руководства международным анархическим движением. При этом Рудин — и это признавали все — наделен многими опознавательными признаками Бакунина. Как бы опасаясь, что они могут остаться незамеченными, Тургенев собрал их воедино

---

[1] Более ранним явлением был «жоржсандизм» 30—40-х годов, которому отдали дань и Белинский, и Герцен, и люди его круга.
[2] Дружинин А. В. Собр. соч., т. 7. Спб., 1865, с. 307.

в знаменитой лежневской характеристике Рудина: «Он замечательно умный человек, хотя в сущности пустой... Он деспот в душе, ленив, не очень сведущ... Любит пожить на чужой счет, разыгрывает роль, и так далее... это все в порядке вещей. Но дурно то, что он холоден, как лед... Холоден, как лед, и знает это и прикидывается пламенным». Весь этот набор качеств можно встретить в письмах Белинского, Боткина и других, написанных в пору борьбы и полемики с Бакуниным. Но, став качествами Рудина, они лишились основного приводившего их в движение принципа. Тургенев образовал из них другую структуру, структуру «лишнего человека».

В Андрее Колосове также сосредоточен ряд опознавательных признаков Станкевича — от всеобщей любви, окружающей героя, до его веселого характера и даже смешливости в сочетании с высокой жизнью духа. Андрею Колосову свойственны «ясный, простой взгляд на жизнь» и «отсутствие всякой фразы». Это именно те основные определения, посредством которых в дружеском кругу строился образ Станкевича. Все же и Колосов, и Покорский на Станкевича не похожи. Станкевич и Белинский, скрестившиеся в одном образе,— это явления разной социальной природы, принадлежащие разным (хотя хронологически очень близким) стадиям движения русской культуры к реализму.

Белинский пошел гораздо дальше. Именно потому идеалисты 30-х годов своим учителем и образцом считали Станкевича. Станкевич для них был обещанием ясности и гармонии. Предельные решения Белинского, его страшная последовательность, все его судорожное, мучительное развитие пугало и отталкивало умы.

Станкевич судил и разоблачал себя как холодного человека. Этот мотив проходит через его письма с чрезвычайной настойчивостью. «Пустою или опустошенною — не знаю как назвать мою душу? Опустошенною? Но что же было в ней?.. Милый друг, в ней было что-то и что-то еще осталось, но оно так мало и бедно. А я надеялся на такую богатую, такую полную жизнь. В этом — моя ошибка, моя вина... Любовь — религия, единственно возможная религия, и религия должна наполнить каждый момент, каждую точку жизни, иначе любить не может человек, мало-мальски сознающий себя, но для того, чтобы быть способным к такой любви, надо быть более

развитым, надо быть духом, я же был лишь душою и, притом, болел прекраснодушием»[1].

Это письмо к Бакунину от мая 1837 года (оригинал — по-немецки) объясняет многое — не только этическую позицию самого Станкевича, но и настроенность кружка. Оно прежде всего объясняет, каким образом Станкевич, перед которым преклонялись товарищи, мог судить себя строго и притом без малейшей игры и позы. Он выдвинул недоступно высокую этическую идею — любви, наполняющей «каждую точку жизни». Нравственная практика не могла не отставать от этой задачи. Вот почему в сознании Станкевича и Белинского возникают такие оценочные категории, как *апатия*, *вялость*, *холодность*, *безлюбовность*,— понимаемые как вина, как грех против духа. Сухость, апатия враждебны требованию любви, леность — требованию напряженной жизни в духе, безволие — требованию самосовершенствования. Это уже уход от романтического конфликта, порожденного преизбыточностью духовных богатств, отделявшей героя от толпы, подготовлявшей романтическое разочарование. Сейчас источником зла, напротив того, является духовная недостаточность. В одном из писем к Грановскому Станкевич говорит, что «человеческая натура» «нуждается в потребностях. Ей надобно возвыситься до них» («Переписка...», 449). Это значит — высшие потребности души не отпускаются ей в готовом виде.

Наиболее конкретным выражением любви оказывается любовь к женщине (так в своих письмах утверждает Станкевич). Философский конфликт, оставаясь философским, в этом плане приобретает психологические черты. Свое увлечение Л. А. Бакуниной Станкевич принял за идеальную любовь, открывавшую возможность идеального брака. Скоро он понял, что ошибся. Согласно этическому кодексу, принятому в кружке, брак без любви был бы величайшим грехом против духа. Меньшим злом представлялась жестокость разрыва. Но разрыв с тяжело больной девушкой приходилось оттягивать, приходилось обманывать (роль столь неподходящая для Станкевича).

---

[1] Переписка Н. В. Станкевича (1830—1840). М., 1914, с. 626—627. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

По законам дворянской чести Михаил Бакунин должен был вызвать на дуэль Станкевича, обманувшего его сестру. Вместо того он подвергает этот случай философскому рассмотрению, а Станкевич анализирует себя в письме к брату покинутой невесты: «Я никогда не любил. Любовь у меня всегда была прихоть воображения, потеха праздности, игра самолюбия, опора слабодушия, интерес, который один мог наполнить душу, чуждую подлых потребностей, но чуждую и всякого истинного, субстанционального (говоря языком философским) содержания. Действительность есть поприще настоящего, сильного человека, — слабая душа живет в Jenseits[1], в стремлении, и в стремлении неопределенном; ей нужно *что-то* (потому что в ней самой нет ничего определенного, что бы составляло ее натуру и потребность). Как скоро это неопределенное сделалось *etwas*[2], определенным, душа опять выбивается за пределы действительности. Это моя история; вот явная причина всей беды; то, что Белинскому кажется гениальностью — мерзость просто» («Переписка...», 650). Станкевич отвергает собственный идеальный образ, предложенный ему друзьями, и изнутри строит другой, в котором господствуют сухость, апатия, холод.

«...Я имею добрых друзей,— пишет он в 1837 году В. А. Дьяковой, — которые готовы сказать, что мои потребности слишком обширны, чтобы могли удовлетвориться, слишком сильны, чтобы оставить меня в покое. Неправда! Моя голова была сбита с толку, душа пуста и ослаблена... Я не имел определенного желания, и потому удовлетворять было нечего; я хотел перерождения, которое бы мне дало самые потребности... И такая, слабая, убитая душа могла любить? — отделенная от мира — Schöne Seele[3] — она создавала себе бледные образы и потом искала им подобия между людьми... Встреча, ошибки, противоречие, кризис — были необходимы. Я понял свое положение, свое прежнее ничтожество, но заменивши его ничем; я проклял эту Schönseeligkeit[4] и не сошелся с миром; от этого — сухая борьба, отнявшая

---

[1] Потустороннее *(нем.)*.
[2] Нечто *(нем.)*.
[3] Прекрасная душа *(нем.)*.
[4] Прекраснодушие *(нем.)*.

у меня столько времени и сил,— и теперь еще не могу я освободиться от этого рабского сомнения, от этих мучительных мыслей, которые вяло и мучительно работают в голове...» («Переписка...», 723). *Сухость*, *вялость* — для Станкевича это идеологические грехи и в то же время физически мучительные состояния. Через три года в письме к той же В. Дьяковой Станкевич утверждал, что она найдет в нем «гомункула, парящего между небом и землею, ощущающего свою стеклянную лачужку и не обладающего достаточною силою для того, чтобы разбить ее...» («Переписка...», 738). Речь здесь идет о гомункулусе, выведенном в колбе искусственном человечке из второй части гетевского «Фауста». Но образ бессильного существа, «парящего между небом и землею», очень близок и к «Недоноску» Баратынского; это стихотворение в 1835 году напечатано было в «Московском наблюдателе» (позднее оно вошло в сборник «Сумерки»), и Станкевичу должно было быть известно.

Я из племени духов,
Но не житель Эмпирея,
И, едва до облаков
Возлетев, паду, слабея.
Как мне быть? Я мал и плох;
Знаю: рай за их волнами,
И ношусь, крылатый вздох,
Меж землей и небесами.

Кто же был прав — современники Станкевича, увидевшие в нем безупречного рыцаря духа, или он сам со своим самообличением? Станкевич несомненно был таким, каким знали его друзья,— человеком великой правдивости и изящной простоты. Но Станкевич не был склонен обыгрывать свои достоинства. Он был сосредоточен на другом. Он непрестанно соизмерял себя с идеей всепроникающей любви и всеохватывающих потребностей, и находил, что не дотягивает. Он открыл в себе, придав им значение этических качеств, сухость, холод, недостаточность духовной энергии и воли. Преодоление этих качеств стало отправной точкой для той личной психологической и моральной программы, над которой Станкевич работал до последних дней своей жизни.

Душевная жизнь Станкевича и формы ее осознания явно уже тяготеют к будущему русскому психологизму с его моральной проблематикой. Еще дальше в этом на-

правлении продвинулся Белинский. Он считал, что он бесконечно многим обязан Станкевичу, и в делах своей «внутренней жизни» постоянно на него оглядывался. Но у Белинского противоречия достигали остроты столь нестерпимой, что требовали выхода и решений, а решения всегда были крайними. Именно потому письма Белинского 30-х и начала 40-х годов — единственный в своем роде памятник становления нового исторического сознания[1].

---

[1] Письмам Белинского специально посвящены: «Переписка Белинского (критико-библиографический обзор)» — в кн.: Литературное наследство, т. 56; статья М. Полякова «Вся жизнь моя в письмах» — в кн.: Поляков Марк. Поэзия критической мысли. М., 1968.

2

Психологические открытия, которые на данном этапе в законченной форме еще невозможны в устоявшихся, канонических жанрах, которые в них только пробиваются к свету, возможны уже в пограничных видах литературы — в письмах, дневниках, мемуарах, автобиографиях. Об этом свидетельствуют многие памятники культуры — в том числе письма Белинского.

Белинский создал новый тип критических статей, но и он, по многим причинам, не мог в них внести все сложнейшее содержание своего душевного опыта. Он был связан жанром и его задачами,— прежде всего невозможностью говорить в статьях о себе (это как раз широко практиковал молодой Герцен в автобиографических набросках 30-х годов). Он был связан и цензурой, и журнальными требованиями, и установкой — особенно с конца 30-х годов — на восприятие широкого читательского круга. «...Пишу не для вас и не для себя, а для публики»,— сообщает Белинский московским друзьям вскоре после переезда в Петербург (XI, 438).

Работа в «Отечественных записках» уже с самого начала отмечена этим сознательным просветительством. Между тем в эти годы и в предшествующие Белинский прошел через психологические коллизии, необычайные по своей напряженности и осознанности. И вся эта огромная работа души ушла в его письма.

Как критик и историк литературы Белинский — основоположник русского реализма. Его теория реализма (этим термином в применении к искусству Белинский, впрочем, еще не пользовался) соответствовала той стадии, которой при жизни Белинского достигла русская литература, то есть стадии гоголевской школы. Белинский одновременно отражал и формировал это направление. «Детством» и «Отрочеством» и «Севастопольскими рассказами» Толстого, «Рудиным» Тургенева русский реализм вскоре решительно вступил в новый, психологический период своего развития. Но это уже после смерти Белинского. Белинский остался теоретиком литературы социальной типичности и характерности. В его статьях, даже в статьях о «Кто виноват?» Герцена или «Обыкновенной истории» Гончарова, психологический анализ еще

не стал особой, самодовлеющей темой; это особенно ясно, если сравнить их хотя бы со знаменитой статьей Чернышевского 1856 года о ранних произведениях Толстого. А в то же время ранние письма Белинского являются замечательным документом своеобразной психологической интроспекции, как бы материалом, непосредственно подготовляющим русский психологический роман.

От книги Пыпина («Белинский, его жизнь и переписка») и до наших дней письма Белинского являются первостепенной ценности материалом для построения его биографии, для изучения его идей в их сложной периодизации. Этим вопросам у нас посвящена обширная литература. В интересующей меня связи важно, что каждый из этапов развития философских и общественно-политических воззрений Белинского имеет и свой психологический аспект. Каждый из них — момент становления нового *действительного* человека; в этом их объективное историческое значение. Субъективно для Белинского психологический самоанализ, интерес к собственной личности был как бы производным от запросов всегда встревоженной совести. Именно это включает его письма в художественное и этическое поле русского проблемного романа.

Отличительная черта эволюции Белинского — все возрастающая жажда реальности. Каждый предыдущий момент, даже в пределах одного периода развития, последовательно отвергается как недостаточно конкретный и действительный. И это всегда по сравнению с достигнутой новой конкретностью. Но в дальнейшем и она в свою очередь оказывается недостаточной. Фихтеанская «идеальность» разрешается кризисом 1838 года. Абстрактно понятая гегельянская действительность вскоре перерастает в примирение с действительностью существующей, но уже в 1840 году Белинский объявил ее «гнусной» и отрекся от своего с ней примирения. Но еще до этого политического отречения, еще в пределах той же гегельянской фазы, Белинский признал уже *недействительность* недавно обретенной действительности. Ему нужно все дальше и дальше проникать в область реального. В письме-исповеди 1839 года, обращенном к Станкевичу, Белинский писал: «Мы очень плохо поняли «действительность», а думали, что очень хорошо ее поняли... Мы рассуждали о ней для начала очень недурно, даже изрядненько, и пописывали, но ужасно *недействительно* осуществляли ее

в действительности» (XI, 388). За этим вскоре последует политический переворот в воззрениях Белинского, и с ним вместе признание гегельянского Общего — очередным призраком по сравнению с конкретностью личности, взятой теперь в ее социальном бытии.

Процесс этот протекает одновременно в двух планах. Один из них — это статьи Белинского, его публичная журнальная деятельность. Другой план — это кружковое общение, вражда и дружба, исповеди и конфликты; письма являются как бы материальным субстратом всей этой умственной жизни. Эта не предназначенная для печати деятельность имела своей прямой задачей формирование нового человека, нового эпохального характера. Материалом Белинскому служили его друзья и он сам, его собственная личность, тем самым приобретавшая общее, объективное значение. Именно всеобщность, объективность значения требовала осознанной автоконцепции, отчетливой структуры личности.

Образ этот строится на диалектике двух элементов — самоутверждения и самоосуждения. Оба элемента необходимы для решения задачи. Самоутверждение — это признание ценности, достоинства и значения личности, носительницы философских и нравственных проблем своего времени. Таков смысл самоутверждения. Смысл же самоосуждения в том, что с подобной личности спрашивается много и она за многое отвечает. Ей все кажется, что она отстает от потребностей собственной совести.

Дошедшая до нас дружеская переписка Белинского начинается уже с 1837 года, то есть с фихтеанского периода. Станкевич и его друзья первоначально исходили из романтических предпосылок, притом из позднего романтизма, крайне заострившего романтический дуализм и все вытекающие из него противопоставления: небо и земля, мечта и низкая действительность, дух и плоть, чувство и рассудок и т. д. Это мышление антитезами остается в силе на протяжении всего кризисного для Белинского периода конца 1830-х — начала 1840-х годов. В дальнейшем я и рассматриваю сменяющиеся фазы этого периода и соответствующие им формы представления о человеке.

В 1836—1837 годах в кружке Станкевича романтизму дана была фихтеанская интерпретация. В центре внимания оказалось учение Фихте о любви как источнике и главном двигателе жизни. Философские положения, как всегда в этом кругу, были тотчас же применены к занимавшим

умы задачам самоусовершенствования и назначения человека. Совершался как бы их перевод в психологические категории, прилагаемые к собственной душевной жизни и к душевной жизни друзей. Психологическое значение приобретали в обиходе кружка понятия блаженства, жизни в духе, идеальной любви и проч. В силу дуализма романтического мышления тут же возникали полярные или отрицательные качества. Так, идеальная любовь к женщине имела свою противоположность в виде чувственности, блаженство — в виде низшего по сравнению с ним существования по законам долга и рассудочной нравственности, «истинная жизнь в духе» противостояла призрачной внешней жизни и т. д. Полярные качества складывались, с одной стороны, в идеал избранной, шиллеровски героической личности, с другой — в образ пошляка, или, по выражению Белинского, *бездушника*. На материале этих противопоставлений самоутверждение-самоотрицание работало вполне отчетливо. Человек утверждал себя как наделенного чувством любви и стремящегося к идеалу, человек осуждал в себе все препятствующее этому стремлению и все не соответствующее этому идеалу. По сравнению с идеалом он непрерывно обнаруживал в себе *недостоинство* — это тоже формула Белинского.

На основе этой исходной романтической диалектики складывается самосознание молодого Белинского. «Существует только одно бесконечное, а все конечное — призрак...» — утверждает он в письме к Н. Сатину в октябре 1837 года. Но в этой же самой точке начинаются и отклонения Белинского от романтического шаблона.

Согласно романтическим нормам конечный человек должен был вечно стремиться к бесконечному, но никогда не мог его достигнуть. Его поджидали падения, одолевали пороки и страсти. Эстетический взгляд на эту порочность, ее сублимация породили демоническую разновидность романтического сознания.

У Белинского все иначе. Все перестроено его органическим неотвратимым стремлением к единичному и конкретному. Схему романтических противопоставлений он наложил на собственную личность, уже в тот ранний период подвергнутую пристальному и очень конкретному наблюдению. А в то же время он пока еще не может уйти от дуалистической схемы, от мышления парными, положительными и отрицательными элементами. Возникает

своеобразное сочетание идеальной схемы с неожиданно реальным ее наполнением.

У нас много писали о полемике Белинского с Бакуниным[1] (письма от 16 августа и от 1 ноября 1837 года) по поводу *гривенников* и их значения в жизни человека. За этими символическими гривенниками стоит важный философский вопрос о правах *внешней жизни*.

«Жизнь идеальная и жизнь действительная всегда двоились в моих понятиях: премухинская гармония и знакомство с идеями Фихте в первый раз убедили меня, что идеальная-то жизнь есть именно жизнь действительная, положительная, конкретная, а так называемая действительная жизнь есть отрицание, призрак, ничтожество, пустота»,— это Белинский заявляет в качестве романтика (XI, 175). Но, в отличие от чистого романтика Бакунина, он тут же возвращает права этой «так называемой действительной жизни», то есть жизни внешней.

Внешняя жизнь — низшая жизнь. Но, оказывается, она требует самого пристального внимания. Обузданная волей человека, организованная его разумом, она становится возможностью высшей жизни, иначе она источник зла и падения. «Прикованный железными цепями к внешней жизни, мог ли я возвыситься до абсолютной! Я увидел себя бесчестным, подлым, ленивым, ни к чему не способным, каким-то жалким недоноском, и только в моей внешней жизни видел причину всего этого... Едва родится во мне сознание силы, едва почувствую я теплоту веры, как квартира, *авошная* лавочка, сертуки, штаны, долги и вся эта мерзость жизни тотчас убивают силу и веру, и тогда я мог только играть в свои козыри или в шашки» (XI, 177, 178). Психологизм Белинского охватывает уже не только избранные факты душевной жизни, но потенциально любые факты, в том числе те, которые дворянские интеллигенты, воспитанные на культуре романтизма, привыкли оставлять за порогом сознания. В письмах Белинского совершаются те самые сдвиги, что и в литературе, когда она овладевает реалистическим методом. Обыденность («*авошная* лавочка, сертуки, штаны, долги») освобождается от обязательной для романти-

---

[1] О письмах Белинского к Бакунину в связи с историей их взаимоотношений см.: Березина В. Г. Белинский и Бакунин в 1830-е годы. — «Учен. зап. Ленингр. ун-та», 1952, № 158, вып. 17.

ческого сознания связи с комическим. Теперь это драма жизни, открытая взгляду мыслителя и художника, питающая самые интимные и глубинные состояния души.

Но Белинский 1837 года отнюдь еще не достиг полноты реалистического жизнепонимания. Можно только упростить и обеднить процесс развития, перескакивая через его последовательные ступени. Для Белинского этой поры еще существует двойственность двух миров, романтическая иерархия высокого и низкого. Конкретное, индивидуально-психологическое наполнение зажато этой философской схемой. Область обыденного, область господства рассудочной нравственности и долга все еще является низшей по сравнению с идеалом блаженной жизни, управляемой любовью. Но внешняя и внутренняя жизнь взаимосвязаны, а блаженство в абсолютном невозможно без выполнения требований долга и здравого смысла. «Да, брат Мишель, что ни говори, а *аккуратность и самое скрупулезное внимание к гривенникам* как средство, а не цель жизни, соединенные с стремлением к абсолютной жизни — есть истинное совершенство человека. Абсолютная жизнь есть безграничная свобода духа, а свободен ли тот, чьи человеческие минуты зависят от влияния внешних обстоятельств?» (XI, 180).

Так по-новому формулируется идеал («истинное совершенство человека»). Уже не просто шиллеровски возвышенная личность, но личность, живущая «в духе» и в то же время обуздывающая стихию своей внешней жизни. Отсюда возникает и ряд новых этических полярностей: порядок и беспорядок (или безалаберность), воля и безволие, способность к труду и леность.

Безволие, леность, безалаберность — это грехи против духа. Они препятствуют его «безграничной свободе», тем самым блаженству, и приводят к состоянию падения. Эти новые противопоставления втягивают в себя наблюдение над конкретным единичным человеком. Поэтому они перестраивают в корне прежние предпосылки романтического характера.

Страстность, перенапряженность импульсов и реакций, необычность требований — Белинский называл своей *неистовостью*, всю жизнь остро ее осознавая. В 1837 году этот максимализм оформляется еще с оглядкой на «Разбойников» Шиллера. «Я презираю и ненавижу добродетель без любви, я скорее решусь стремглав броситься в бездну порока и разврата, с ножом в руках на больших

дорогах добывать свой насущный кусок хлеба, нежели, затоптав свое чувство и разум ногами в грязь, быть добрым квакером, пошлым резонером, пуританином, раскольником, добрым по расчету, честным по эгоизму... лучше быть падшим ангелом, т. е. дьяволом, нежели невинною, безгрешною, но холодною и слизистою лягушкою» (XI, 167, 168). Человеку, о котором идет речь, даны от природы неистовая жажда любви и неистовое стремление к истине; таковы основные моменты его самоутверждения. Но это самоутверждение осуществляется в формах, всячески противостоящих принятым нормам поведения. Отсюда чудачество, дикость, нелепость. «Или вы еще не догадались, что ⟨я⟩ не совсем похож на всех людей и принадлежу к числу *чудаков*?» (XI, 119) — пишет Белинский еще в 1835 году своим родственникам Ивановым[1].

Это самосознание в какой-то мере ориентируется, конечно, на увековеченных Гофманом романтических чудаков (для пестрого романтизма 30-х годов характерна сама возможность скрещения Гофмана с Шиллером). Их гротескный облик, их нелепое поведение выражали вечную несоизмеримость высокого духа с пошлыми формами обыденности. Но, как всегда у Белинского, есть здесь и другой, реальный аспект. Нелепость — не только принадлежность высокого духа в его разладе с действительностью, но и духа неорганизованного и не приученного к труду. Так тема чудачества, перестроенная психологической конкретностью, одновременно несла в себе самоутверждение и самоосуждение.

Жажде любви и стремлению к истине противостоят безволие, леность, порождающие *беспорядок*. Беспорядок же оказывается питательной средой природных недостатков человека. Эта совсем уже не романтическая концепция подробно разработана в упомянутых письмах к Бакунину 1837 года. «Что же, спрашиваю я тебя, что же причиною бесплодности моих порывов, моего душевного жару и многих прекрасных даров, в которых не отказала мне природа?» (XI, 169—170). Причиною — «беспорядок жизни». И даже «чувственность» оказывается не источником, а следствием беспорядка. Нищета, долги, невозможность выполнить свои материальные и нравственные

---

[1] О своей «дикой и нелепой натуре» Белинский говорит, например, в письме к Боткину 1840 года (XI, 573).

обязательства ввергают человека в отчаяние. «И что всему этому причиною? Неаккуратность, беспорядок жизни, неосновательные надежды на будущее. И вот я бросился в разврат и искал в нем забвения, как пьяница ищет его в вине,— и вот причина моей чувственности — опять та же беспорядочная жизнь, та же неаккуратность, то же презрение не только к гривенникам, но к ассигнациям и золоту... Что я должен делать? Вот что: *уничтожить причину зла, а все мое зло в неаккуратности, в беспорядке жизни, в презренных гривенниках*» (XI, 172).

Механизм самоутверждения и самоосуждения работает парными, положительными и отрицательными качествами. Они твердо расставлены по своим местам; они строят образ человека, мучительно переживающего свое *недостоинство*, но только в соизмерении с открывшимся ему высоким идеалом.

Без внешней жизни вопрос о достоинстве и *недостоинстве* решен быть не может. В дальнейшем обусловленность внешней жизни принимает у Белинского характер все более социальный. Его психологизм становится все более детерминированным, все более аналитическим. Но было бы крайним упрощением рассматривать дальнейшее развитие представлений Белинского о психической жизни в виде прямолинейного наращивания идеи обусловленности человека социальной средой. Все это протекало в более сложных формах. Белинский был не только основоположником позднейшего русского реализма, но и характернейшим выразителем умственной жизни людей 1830—1840 годов. Это значит, что не только его философские и политические представления, но также его психологический анализ и самоанализ должны были пройти полосой самобытного русского гегельянства.

Для русских интеллигентов этой поры вся совокупность жизни подлежала философскому толкованию, и потому, в принципе, любой жизненный факт мог быть теоретически осмыслен, превращен в проблему. Анненков в своей биографии Станкевича говорит о его склонности анализировать свой «домашний душевный быт» (выражение самого Станкевича) и там же характеризует атмосферу, господствовавшую в доме Бакуниных: «Иные члены этого семейства предавались делу мистического и полуфилософского изъяснения жизненных явлений с неутомимою энергией, с изумительной деятельностию... Жажда открыть духовное начало всего сущего и погрузиться

в него была истинно неутолимая»[1]. С особой энергией предавался делу философского «изъяснения жизненных явлений» Михаил Бакунин, которому, по словам Анненкова, «вся жизнь являлась... сквозь призму отвлечения, и только тогда говорил он о ней с поразительным увлечением, когда она была переведена в идею»[2].

Это же направление умов описал Герцен в двадцать пятой главе «Былого и дум»: «Все в *самом деле* непосредственное, всякое простое чувство было возводимо в отвлеченные категории и возвращалось оттуда без капли живой крови, бледной алгебраической тенью... Самая слеза, навертывавшаяся на веках, была строго отнесена к своему порядку: к «гемюту» или к «трагическому в сердце». Суждения Герцена жестки и ироничны. Это понятно со стороны человека, который сам с усилием должен был побеждать в себе навыки возведения жизненных явлений «в отвлеченные категории». Но следует помнить, что эти навыки подробного и вместе с тем обобщенного рассмотрения психической жизни прокладывали пути психологическому роману. Ведь для русского социально-психологического романа характерно именно то, что идеология пронизывает жизненный, бытовой материал, а факты частной жизни возводятся к философскому обобщению.

Романтизм породил свои шаблоны, свои устоявшиеся образы. Они проникли и в русский романтизм. Философские интересы молодой России 1830-х годов резко их видоизменяют. В начале этого десятилетия социально-утопические идеи, облеченные в сенсимонистскую фразеологию, проникают в демонический образ и создают своеобразную его разновидность — демона с оттенком оптимизма и верой в социальный прогресс. К концу 1830-х годов средством анализа душевной жизни становится гегельянская терминология. Это резко преобразовало облик романтических личностей.

К этому времени относятся несколько философских статей и набросков Бакунина (в том числе его предисловие к «Гимназическим речам» Гегеля, в котором впервые было провозглашено «примирение с действительностью»). Эти статьи Бакунина густо насыщены той самой термино-

---

[1] Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки, т. 3, с. 327, 339, 340.
[2] Там же, с. 334.

логией, над которой в «Былом и думах» иронизировал Герцен и которая в кружковом общении служила для характеристики людей и выяснения отношений.

В этом плане особенно любопытен набросок «Мои записки» (1837) — вариации на темы Гегелевой «Феноменологии духа», которую тогда изучал Бакунин. В наброске отразилось также знакомство Бакунина с незадолго перед тем появившейся книгой ученика Гегеля Карла Розенкранца «Психология, или наука о субъективном духе»[1]. Термины, которые Бакунин предложил русскому читателю, в значительной части являются кальками терминологии гегельянского учения о субъективном духе.

«*Конечный человек*, — пишет Бакунин, — тот, который не весь еще проникнут *самосознательным духом*, в котором есть еще стороны *непосредственные*, еще не *просветленные* духом... *Непросветленные* стороны человека оковывают его, мешают ему слиться с богом, делают его рабом случайности. Случай есть ложь, *призрак*; в *истинной и действительной* жизни нет случая — там все — святая необходимость, *благодать* божья. Случай бессилен против *истинной действительности*; и только призраки, только призрачные интересы и желания человека подлежат случаю... Случай есть темная, непросветленная сторона... жизни. *Сознание* есть *освобождение от непосредственности*, просветление природы человека духом... Только призрачное погибает от случая, а призрачное должно погибать. *Призрак* уничтожается призраком — в этом заключается освобождение человека» (II, 71).

Мною подчеркнуты термины, ставшие в обиходе кружка средством анализа интимных душевных переживаний, хотя предназначались они Гегелем совсем для других целей. Более того, во «Введении» к «Философии духа» Гегель осудил бытовую психологию и подчеркнул, что его учение о познании духом самого себя следует понимать отнюдь не в конкретно психологическом смысле: «*Самосознание* в обычном, тривиальном смысле исследования собственных слабостей и погрешностей индивидуума

---

[1] См.: Rosenkranz K. Psychologie, oder die Wissenschaft vom subjektiven Geist. Königsberg, 1837. — В предисловии Розенкранц писал, что его книга является разработкой кратких положений Гегелевой «Психологии» (так называется третья часть первого отдела «Философии духа» Гегеля).

представляет интерес и имеет важность только для отдельного человека, а не для философии: но даже и в отношении к отдельному человеку оно имеет тем меньшую ценность, чем менее вдается в познание всеобщей интеллектуальной и моральной природы человека и чем более оно, отвлекая свое внимание от обязанностей человека, т. е. подлинного содержания его воли, вырождается в самодовольное нянчанье индивидуума со своими, ему одному дорогими особенностями,— то же самое справедливо и относительно так называемого *знания людей*, направленного равным образом на своеобразие отдельных духов»[1]. Всем тем, против чего предостерегает здесь Гегель, как раз и занимались (и плодотворно занимались) его русские последователи, с их страстным интересом к этическим вопросам и самоанализу. К решению психологических задач сразу же были применены термины: *момент, определение, непосредственность, непросветленный, субъективность, случайность, призрачность, истинная жизнь*, *свобода*, *необходимость*, *конкретность* и им подобные. Часто встречается и очень важен термин *прекраснодушие*, клеймо, которым Белинский с ожесточением метит остатки шиллеровской идеальности[2].

Прекраснодушие — ироническое производное от немецкого Schöne Seele, но в кружковом обиходе у термина появляется двойник, странное словечко — *самоосклабление*. В письмах конца 1830-х годов этим словом часто пользуется Белинский. Не легко было бы установить его точный смысл, если бы его не расшифровал Бакунин в предисловии к «Гимназическим речам» Гегеля. Самоосклабление оказывается синонимом прекраснодушия. «Результатом системы Якоби было то, что Гегель называет *прекраснодушием* (Schönseeligkeit) и что бы можно было также назвать *самоосклаблением*. Это — прекрасная, но бедная, бессильная душа, погруженная в созерцание своих прекрасных и вместе бесплодных качеств и говорящая фразы не потому, чтобы она хотела говорить

---

[1] Гегель. Энциклопедия философских наук, ч. 3. Философия духа. — Соч., т. 3, с. 26. В 1837 году Бакунин не мог знать эти строки. Они относятся к тем дополнениям, которые были включены только в издание «Философии духа» 1845 года.

[2] Впоследствии, в рецензии 1843 года на сочинения Н. Полевого, Белинский писал о тщетных попытках ввести в употребление слово «прекраснодушие», «неловкое в русском переводе» (VI, 671—672).

фразы, а потому, что живое слово есть выражение живой действительности, и выражение пустоты необходимо должно быть также пусто и мертво» (II, 171). Итак, прекрасная душа, осклабясь, любуется сама собою.

Все биографы Бакунина и издатели его писем — от Анненкова до Корнилова и Ю. Стеклова — отмечали единодушно: Бакунин 1830-х годов рассматривал жизнь свою и своих близких как непосредственное проявление абсолютного духа. В качестве таковой она представляла всеобщий интерес и подлежала коллективному философическому обсуждению. И Бакунин, нимало не церемонясь, обратил в предмет философских прений не только личные свойства и частные дела своих товарищей, но и интимнейшие переживания собственных сестер. К тем и другим гегельянские категории прилагались без всякой трансформации. Бакунин нисколько не боится комического эффекта от непосредственного применения Гегеля к барышням. «Положите руку на сердце,— пишет он Наталии Беер,— и скажите откровенно, в таком ли настроении вы пускаетесь в абсолютное. Нет, решительно нет... Вы говорите: раз у меня нет того, что я хочу, стану жить в абсолюте. А это кощунство в полном смысле этого слова. Абсолют, дорогие друзья, есть живое целое, все заключается в нем, а все, что находится вне него, не имеет жизни в себе» (II, 68—69).

А вот строки из письма 1838 года к сестрам: «Помните, что в вас живут два *я*, одно бессознательно истинное, бесконечное — это ваша субстанция, и другое ваше сознательное, конечное *я* — это ваше субъективное определение. Вся жизнь состоит в том, чтобы сделать субъективным то, что в вас субстанционально, то есть возвысить свою субъективность до своей субстанциональности и сделать ее бесконечною. Вы — славные девочки, в вас лежит бесконечность, потому не бойтесь за себя, а верьте, любите, мыслите и идите смело вперед» (II, 142).

Так посредством гегельянской терминологии Бакунин анализирует поведение своих прозелитов и одновременно пытается им управлять. Требуя, чтобы сестра Варвара разошлась с мужем, Бакунин заклинает ее *истинной жизнью* и *абсолютом*. «Хочешь ли ты жить с ним в абсолютной любви? Это тоже интересно. Скажи же мне, ты нашла, что твой муж живет в абсолюте, но чем же он связан с ним — картошкою или изрекаемыми им глупостями? Нет, Варенька, он стоит вне абсолюта, он и абсолют

это — две крайности, которые никогда не соприкоснутся» (I, 396—397).

В семейном кругу Бакунина новые понятия быстро входят в обиход. Прозелиты подхватывают и примеривают к себе соответствующую фразеологию. В архиве Бакуниных сохранилось неотосланное письмо Александры Александровны к Белинскому, который в течение нескольких лет был в нее безнадежно влюблен. «Вы меня видели это лето в болезненном состоянии, я вся предана была темному, *непросветленному* чувству... Передо мной возвышается белая церковь, возле нее могила сестры... смерть ее как будто оторвала что-то от сердца, но более чем когда-нибудь соединила с нею, соединила с жизнию не в призраках, мечтах и фантазиях, но с святой, *действительной* жизнью. Вы правы, я еще не достигла *истинного осуществления внутренней жизни* моей, часто увлекаюсь *призраками*, но вера и любовь не тщетны...» [1]

Если даже девушки бакунинского круга пытались осознать свое душевное состояние в категориях Гегелевой философии (воспринятой урывками и понаслышке), то тем более это относится к товарищам Бакунина, испытавшим сильнейшее его влияние. Так, например, двадцатилетний Михаил Катков пишет Бакунину в 1839 году: «Не может быть ничего выше и сладостнее того чувства, когда начинаешь себя сознавать законным гражданином в царстве духа, когда начинаешь глубоко уважать свое *я*, не прежнее, непосредственное, естественное, которое побеждено... но просветленное, духовное, конкретную форму общей жизни... Главная ошибка всех нас состояла в том, что мы слишком много заботились об отношениях: они должны свободно выходить из личности человека и почитаться действительными по мере действительности этой личности» [2].

Характернейшие образцы психологических применений философской терминологии дают письма Боткина конца 1830-х годов. «Я, Миша, понял и сознал в тебе то, что составляет святую сущность твоей жизни, вне всех твоих наростов и дурных субъективностей. И я люблю тебя в этой таинственной сущности твоего бытия, и с нею, с этою сущностью, составляющею твое истинное *я*, на-

---

[1] Корнилов А. А. Молодые годы Михаила Бакунина, с. 467—468. В цитате кружковые термины подчеркнуты мною.
[2] Там же, с. 491.

всегда я чувствую себя соединенным... Не говорю уже о том, что с тобою слито мое перерождение, что через тебя *первого* узнал я те идеи, от которых спала повязка с моих глаз и я вошел в свободную сферу бытия, где в первый раз свободно и легко вздохнул мой дух, утомленный скитаниями по темным излучинам рассудка и всяческими сомнениями... Не упоминаю о тех минутах, в которые мы вполне принимали в себя друг друга, когда моему погружению в тебя не было ни конца, ни предела, и чем глубже погружался я в тебя, тем величественнее и роскошнее открывалась мне организация твоего духа... Вот сущность моих отношений к тебе. В них нет ни лжи, ни двуличия, ни призрачности. Но далеко, далеко отбросили нас друг от друга наши субъективности, наши обоюдные наросты, наше мелкое самолюбие и самоосклабление... Да, Миша, мы далеко отброшены один от другого, и только *разумный опыт* жизни может соединить нас конкретно. Но повторяю опять: в этом главную роль играют твое невыносимое самолюбие, мелкий взгляд на близких к тебе людей и ребяческая опрометчивость. Ты до сих пор не любил *примирять*, а только мастер был разрывать...» [1]

Боткин — один из убедительных примеров того, как эпохальные умственные движения втягивают в себя и на свой лад формируют людей даже самых неподходящих психологических данных. Дальнейшая эволюция Боткина обнаружила его подлинные, органические тенденции — характерное сочетание позитивизма, артистизма, сибаритства самого изощренного [2]. Своей страсти к музыке и к гастрономии Боткин не изменил и на смертном одре. Он умирал (в 1869 году) почти ослепший, парализованный, но устраивал у своей постели великолепные концерты

---

[1] Корнилов А. А. Молодые годы Михаила Бакунина, с. 515—516. Гегельянскую фразеологию находим и в любовных письмах Боткина к А. А. Бакуниной (1839): «Мне кажется, этому бесконечному содержанию, которое наполняет меня, никогда не буду в состоянии дать определенную, действительную форму. Надобно, чтобы действительность, которая вас должна окружить, была отражением воздушной поэзии вашего внутреннего мира...» (Там же, с. 527).

[2] Характеристику общественно-политических и эстетических взглядов Боткина и его личности см. в статьях Б. Ф. Егорова: «В. П. Боткин — литератор и критик». Статьи 1—3 («Учен. зап. Тартуск. ун-та. Труды по рус. и слав. филологии», т. 6, 8, 9. 1963, 1965, 1966).

и великолепные обеды и утверждал: «Райские птицы поют у меня на душе» [1].

Что же представлял собой Боткин в качестве романтика 1830-х годов? Он усердно и искренне проделывал все, к чему обязывала принятая в кружке модель романтического поведения. Его письма этих лет отразили страстные дружеские сближения и разрывы, устремленность в потустороннее и «демонизм», идеальную любовь и рефлексию. Обостренная восприимчивость, гибкий ум заменяли ему ту подлинность духовного опыта, которой — каждый по-своему — в высшей степени обладали Бакунин, Станкевич, Белинский. Отсюда у Боткина эклектичность — не только взглядов, но и психологическая эклектичность. Он с легкостью совмещал несовместимое. Б. Егоров пишет: «...Любопытно, что даже в самый «романтический» период жизни он не забывал о промышленности и торговле». Корнилов, цитируя письма Боткина к Александре Бакуниной, полные жалоб на свои душевные муки, отмечал, что эти мучения «отнюдь не мешали ему принимать деятельное участие» в концертах, любительских спектаклях, дружеских ужинах и прочих увеселениях своего кружка [2].

Из этого вовсе не следует, что от романтических переживаний и философских конфликтов молодого Боткина надо отмахнуться. Мода тоже бывает явлением серьезным, симптомом совершающихся в культуре процессов. Но дело не только в моде. В данном случае мы отчетливо видим, как порожденный ею исторический характер эпоха накладывает на эмпирические характеры, подходящие и неподходящие. Молодые умы неудержимо тянутся к возможности подобного воплощения, потому что для них это возможность выйти из частного и как бы случайного существования в историческое. Выразить собственной личностью движущие идеи своего времени — соблазн непреодолимый. Жизнь проверяет потом действительность этих символических воплощений. Одни платили за них полной мерой; другие, поиграв в эту захватывающую игру, остепенились с годами. Так было и с Боткиным.

Воздействие мощного бакунинского ума несомненно

---

[1] См.: Б. Ф. Егоров. В. П. Боткин — литератор и критик. Статья 3, с. 42—43.

[2] Корнилов А. А. Молодые годы Михаила Бакунина, с. 555.

испытал и Белинский. Но здесь сила нашла на силу. В конце 1830-х — начале 1840-х годов Белинский также проходит через период применения гегельянских категорий к анализу своей и чужой душевной жизни. Но у него этот процесс привел к иным выводам и открыл перед ним иные возможности.

Бакунинское гегельянство 1830-х годов в его психологическом повороте оказалось еще одним вариантом романтического сознания. Новыми средствами Бакунин снова воспроизводит образ человека великой судьбы и провиденциального назначения. Правда, основными признаками этой личности являются теперь *действительность* и *конкретность*. Но ведь эта гегельянская конкретность есть единство в многообразии, а эта действительность — познаваемая духом сущность вещей. Они могут быть атрибутами романтического человека, по-прежнему противостоящего низкой эмпирической реальности. Именно поэтому гегельянский психологизм Бакунина мог без всякой дополнительной обработки переносить философские понятия в семейный и дружеский обиход.

На первом этапе своих гегельянских увлечений (весна и лето 1838 года) Белинский в теории еще разделяет абстрактное понимание действительности и конкретности. Но его уже неодолимо влекло к другой действительности и другой конкретности. Применяя философские понятия к анализу душевной жизни, Белинский в отличие от Бакунина их перерабатывает. Он видит подробности, он соизмеряет понятия с единичным объектом.

Белинский и теперь еще не ушел от дуализма, от мышления антитезами, но оценочные акценты сместились, положительное стало отрицательным. Прежняя шиллеровская идеальность объявлена пустым, мечтательным призраком. Мечта и действительность поменялись местами; это исходная предпосылка, из которой по законам романтической полярности развертывается ряд противопоставлений, облеченных в новую терминологию.

Гегелевское понятие *субстанции* переводится в психологический план. В словоупотреблении кружка оно означает истинную сущность человека. Ей противостоят *явления* духовной жизни, ее внешние, частные *определения, моменты* ее развития, нередко искажающие истинную субстанцию (сущность).

Для первого периода развития Белинского характерен культ чувства, которому противостоит низменный рассудок.

Сейчас объективное выше субъективного, и полярным *рассудку* оказывается *разум.* Чувство не утратило своих прав, но чтобы закрепиться на положительном полюсе, оно должно быть просветлено разумом. В противном случае возникает отрицательное явление — *непросветленная непосредственность.* Вместо фихтеанской любви высшим этическим состоянием является теперь *гармония* — органическая духовная жизнь. Ее антиподы — *распадение, рефлексия* — основные препятствия на пути к идеалу. В пределах этой философско-психологической схемы безостановочно разыгрывается драма нравственных восстаний и падений. Схема нашла свое выражение во множестве писем Белинского конца 1830-х годов. Остановлюсь на одном из них, особенно замечательном.

Это письмо от июня 1838 года к Бакунину — важное звено в сложнейшей истории отношений двух друзей-противников. Белинский в нем пересматривает историю их отношений, а заодно пересматривает и переоценивает такие коренные для умственной и нравственной жизни кружка понятия, как любовь, дружба, личность и т. д. Кружковая фразеология сгущена в письме до предела.

«Мишель, мы оба были неправы друг к другу. Мы нападали друг в друге не на определение, не на те недостатки и пошлости, которые сбрасываются и стряхиваются, как пыль, но на наши субстанции... Взаимные наши призрачности производили ревущие, болезненные диссонансы в прекрасной гармонии, которую мы образовали взаимным влечением друг к другу... Кроме любви, все призрак и ложь, а любовь страдает за недостоинство своего предмета... Да, Мишель, я чувствую, что я глубоко оскорбил тебя... Но я не раскаиваюсь в прошедшем: оно было выражением момента моего духа... Меня оскорбляло твое безграничное самолюбие, а теперь оно для меня — залог твоего высокого назначения, доказательство глубокости твоей субстанции. Ты никогда не был доволен своим настоящим определением, ты всегда его ненавидел и в себе и в других. Переходя в новый момент, ты требовал, чтобы и мы переходили в него, и ненавидел нас, видя, что мы в своем моменте, а не в твоем. Это субъективность, ограниченность с твоей стороны, но сколько прекрасного, святого, великого в этой субъективности, в этой ограниченности. В моих глазах ты теперь есть не что иное, как выражение хаотического брожения элементов. Твое *я* силится выработаться, но как ему суждено выработаться

в огромных формах, то естественно, что эта разработка для тебя болезненна: в ней разрушение делается для создания, гниение для новой производительности». Психологическое применение философских понятий представлено в этом письме с необыкновенной наглядностью. Притом у Белинского этот набор гегельянских категорий не абстрактен; он ориентирован на реальные отношения реальных людей. Далее он служит анализу личности Бакунина, в котором перемежается философское с бытовым, взаимно преображая друг друга.

«Твои странности, детство, легкомыслие, пошлость — все это теперь для меня понятно. Ты был во многом неправ ко мне, но не по личности, как я думал прежде, а вследствие моментального состояния твоего духа. Теперь я глубоко понимаю тебя и потому глубоко люблю тебя: любовь есть понимание, то святое и *органическое* понимание, где одно чувство без выговаривания, а если выговаривание, то уже не отвлеченное, а такое, которое есть в то же время и ощущение. Да, я теперь люблю тебя таким, каков ты есть, люблю тебя с твоими недостатками, с твоею ограниченностью, люблю тебя с твоими длинными руками, которыми ты так грациозно загребаешь в минуты восторга и из которых одною (не помню — правою или левою) ты так картинно, так образно, сложивши два длиннейших перста, показываешь и доказываешь мне, что во мне спекулятивности нет «вот на эстолько»; люблю тебя с твоею кудрявою головою, этим кладезем мудрости, и дымящимся чубуком у рта. Мишель, люби и ты меня таким, как я есть. Желай мне бесконечного совершенствования, помогай мне идти к моей высокой цели, но не наказывай меня гордым презрением за отступления от нее, уважай мою индивидуальность, мою субъективность, будь снисходителен к самой моей непросветленности... Мишель, любить можно только субстанцию — я понимаю это; но ведь субстанция сама по себе — призрак: она узнается чрез определение. В человеке можно любить только его определение, как выражение субстанции».

Для Белинского заявление в высшей степени принципиальное. *Определение* — это материальное и конкретно-психологическое проявление человеческой сущности. И не случайно философские термины расступаются вдруг, чтобы дать дорогу портретному изображению Бакунина с его трубкой и длинными руками (ничего подобного нельзя найти в письмах Бакунина этих лет).

Но дело не только в портретности. Существеннее, что с помощью философских терминов Белинский фиксирует процессы, совершающиеся в единичном сознании, прослеживает своего рода диалектику души. «У меня всегда была потребность выговаривания и бешенство на эту потребность. Результатом этой борьбы должно было быть отчаяние, оскудение жизни, судорожное проявление жизни в проблесках, восторгах мгновенных и днях, неделях апатии смертельной. Так и было со мною в Премухине. Там я лицом к лицу в первый раз столкнулся с мыслию — и ужаснулся своей пустоте. Это был ужасный период моей жизни, но я теперь понимаю его необходимость... Я страдал, потому что был благороден, я принес в жертву моим конечным определениям все мои чувства, верования, надежды, свое самолюбие, свою личность» (XI, 240—242, 245, 243).

В переписке Белинского и его друзей наряду со своеобразным применением гегельянских терминов находим фразеологию совсем другого происхождения. Это слова, заимствованные из разных языковых слоев, но в обиходе кружка ставшие терминами — знаками для определенных, идеологически и психологически существенных понятий,— такие, например, слова (постоянно встречающиеся в переписке молодого Белинского), как *апатия*, *выговаривание, вникание*. Понятие *апатии*, очень важное в системе понятий, господствовавших в кружке Станкевича, связано со всем комплексом лени, безволия как признаков *состояния падения*. Точно так же *выговаривание, вникание* связаны с самоуглублением, самоанализом, с не ведающей границ откровенностью, с теми формами дружбы, через которые Белинский прошел и от которых он впоследствии так страстно отрекался.

Так терминами, формулами для посвященных становятся обыкновенные слова, хотя и книжные по своей природе. То же назначение получают иногда слова или фразы — цитаты, и притом совсем не философского происхождения. Во второй половине 1830-х годов Станкевич и его друзья увлечены Гоголем. Осенью 1835 года появляется в «Телескопе» блистательная статья Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя». Гоголевские образы и выражения прочно входят в умственный обиход кружка, в переписку его участников. Белинский превращает гоголевские выражения в своего рода термины, включая их в цепь своих философских антиномий. Еще

на исходе фихтеанского периода понятия *Хлестаков, хлестаковщина* противополагаются долгу, нравственной ответственности. Позднее они станут антитезами простоты или конкретного действия. *Хлестаковщина* — одно из важных понятий в этической системе раннего Белинского.

Гоголевские обороты — обычно в несколько измененном виде — проникают в эпистолярную речь Белинского: «Хочется быть генералом, повесят тебе кавалерию через плечо» (XI, 348); «душа моя Тряпичкин...» (XI, 428); «Хочешь заняться чем-нибудь высоким, а светская чернь не понимает...» (XI, 525) и т. п. Встречаются и неожиданные сочетания Гоголя с Гегелем, образующие новые в своем роде термины. В июле 1838 года Белинский пишет Бакунину: «Боткин рассказал мне сцену, которою начинается «Вильгельм Мейстер»,— и у меня душа содрогнулась от дикого восторга. Надо же узнать, что оно там такое и как — т. е. больше сущность и поступки, а я ничего» (XI, 254). Речь в письме идет о переходе от призрачной, идеальной любви к земной и реальной. Это и есть *поступки*. Но происхождение этого слова здесь иронически цитатное. Бобчинский в первом действии «Ревизора» (явление третье) говорит про Хлестакова: «Ходит по комнате, и в лице такое рассуждение и физиономия... такие важные поступки...» [1] Эта формула, соединившая словечко Бобчинского с гегелевской *сущностью*, несколько раз повторяется в письмах Белинского. Это шутка, но шутка, выражающая очень важную для Белинского мысль о сочетании идеи и действия, идеи и явления.

Выражение *не вытанцовывается* или *вытанцовывается* (в смысле: не удается — удается), восходящее к повести «Заколдованное место» («Нет! не вытанцывается, да и полно!»), встречается в письмах довольно часто. В 1839 году, в разгаре борьбы за конкретную действительность, Белинский пишет Станкевичу: «Время есть поверка всех склонностей, всех чувств, всех связей — *действительность стала вытанцовываться...»* (XI, 366). Это опять сочетание философского понятия с гоголевским оборотом, превращающее его в термин для посвященных.

Столь смелые языковые опыты соответствуют всей

---

[1] Цитирую первую редакцию «Ревизора», в 1841 году переделанную.

стилистике писем Белинского, пестрой, неровной (в отличие от бакунинской). Наряду с аналитическим стилем — дружеская болтовня, шутка, резкое просторечие. А сквозь философический или разговорный тон прорывается вдруг язык романтической идеальности. Так, в письме 1838 года Белинский говорит об Александре Александровне Бакуниной: «Нет, никакую женщину в мире не страшно любить, кроме ее. Всякая женщина, как бы ни была она высока, есть женщина: в ней и небеса, и земля, и ад, а эта — чистый, светлый херувим бога живого, это небо, далекое, глубокое, беспредельное небо, без малейшего облачка, одна лазурь, осиянная солнцем!» (XI, 241). Но этот язык — еще остатки прежнего идеального направления, и он становится для Белинского все менее и менее возможным.

Романтическая личность, от которой отправлялись молодые русские философы 30-х годов, имела свой трафарет; не разрушая его, философские идеи вносили в него изменения. Но личность, соответствующую новой философской фазе, нужно было создавать заново. В письмах Белинского 1838 года возникает образ, имеющий общее, эпохальное значение, — образ человека, еще не оторвавшегося от романтического корня, но который влечется уже к действительности так же страстно и порой так же тщетно, как он недавно еще влекся к мечте. В структуре этой личности гармония противостоит распадению и рефлексии, чувство, просветленное разумом,— «непросветленной непосредственности».

Но Белинский на этом не остановился. Жажда реального увлекала его все дальше и на некоторое время привела к пресловутому «примирению с действительностью», то есть с политической практикой самодержавного государства. Образ личности неизбежно должен был отразить этот новый образ действительности.

Белинский попытался принять *существующее*, но побудившее его к этому чувство реальности в то же время предохранило его от идиллических представлений о существующем. В сентябре 1838 года Белинский пишет Бакунину: «Действительность есть чудовище, вооруженное железными когтями и огромною пастью с железными челюстями. Рано или поздно, пожрет она всякого, кто живет с ней в разладе и идет ей наперекор. Чтобы освободиться от нее и вместо ужасного чудовища увидеть в ней

источник блаженства, для этого одно средство — *сознать ее*» (XI, 288). Здесь, в сущности, определена личная, психологическая сторона философского и политического примирения. Высшее достоинство человека не в шиллеровской героике (она и прежде уже была объявлена прекраснодушием, призрачной мечтой), а в том, чтобы вынести все бремена, налагаемые столь страшной действительностью, да еще претворить ее в блаженство. Подобная резиньяция возможна в силу безусловного господства *разумного общего* над случайным и частным, практических требований государства и общества над вожделениями человека и его субъективной мыслью. Еще раньше провозглашенный примат объективного над субъективным определяется теперь как примат общего (в гегельянском смысле) над частным, индивидуально-человеческим. Соответственно располагаются и все прочие противопоставления положительных и отрицательных качеств личности.

К неудовольствию своих философских друзей Белинский понимает теперь действительность не только как осознанное духом единство сущности и явлений и не только как политическую практику, но также как эмпирический быт, как законы и требования общежития и общения, равно обязательные для всех — для наделенных талантами и дарами и для ненаделенных. Это антиромантическое положение — исходное при создании новой модели человека и его поведения. Высшим этическим состоянием недавно считалась гармония, теперь ее место занимает *простота.*

В письме 1838 года к Бакунину Белинский признает, что от него впервые услышал слово *действительность,*— «но у меня есть еще слово, которое я твержу беспрестанно, и это слово *мое* собственное, и притом великое слово. Оно — *простота.* Боже мой, как глубок его таинственный и *простой* смысл!» (XI, 293). В письмах Белинского ближайших лет слово *простота* повторяется часто, в разных контекстах, становится ключевым ко всему построению личности. К нему присоединяются слова *нормальность, непосредственность.* У простоты и нормальности есть свои антитезы — ходульность, фраза, хлестаковщина, рефлексия, искаженность. Значение этих соотношений в становлении Белинского двойственное. В атмосфере «примирения с действительностью» они отразили недоверие к протестующей мысли, сказавшееся в статье Белинского о «Горе от ума», в статье «Менцель, критик Гете» и

других статьях этого периода. А в то же время этими антиномиями отмечено у него непрестанное и плодотворное развитие идеи действительности.

В аспекте простоты и нормальности пересматриваются душевные состояния и отношения, прежде всего любовь и дружба, столь решающие для романтического сознания. Теперь осуждена господствовавшая в кружке экстатическая дружба, порожденная «вникапием» и «выговариванием», в свою очередь возникшими из острой потребности личности в самоосознании. Небесная любовь к идеальной женщине, включавшая недостижимость, безнадежность в качестве обязательного элемента, передвинута в разряд отрицательных явлений, как призрачная фантазия, которую человек *натаскивает на себя.* Положительный полюс антитезы занимает теперь любовь действительная, осуществленная. Возникает даже новая теория любви, согласно которой взаимность, разделенность есть необходимое условие истинной любви, все же прочее — удел ложной мечтательности. Как всегда у Белинского, весь этот ход размышлений питается жизненным материалом и получает поэтому конкретный психологический поворот. В письмах 1839—1840 годов Белинский пересматривает историю своей любви к Александре Александровне — для него это теперь пример прекраснодушия, натянутой и ложной мечтательности. Переоценке подлежат и самые образы сестер Бакуниных, недавно еще созидавшиеся по подобию романтической Вечной Женственности. Они по-прежнему высоки и «святы», но искажены по вине Мишеля, который внес распадение и рефлексию в их «божественную непосредственность» (Белинский периода «примирения» принимает гегелевскую концепцию невозможности для женщины отвлеченного мышления). Жестче же всего переоценивает Белинский свои отношения с Михаилом Бакуниным: «Мне уже надоело прекраснодушное кружение в пустых кругах ложных отношений, ложной дружбы, ложной любви и ложной ненависти» (XI, 368).

Переоценка этических ценностей не означала, однако, благополучного овладения ценностями. Белинский свою автоконцепцию строит не как идеал, но как обобщение существующей психологической реальности,— она складывается в борьбе между силой и слабостью человека. Теперь его сила в том, что, смирив романтическую гордыню, он подчинил себя всеобщим законам — от государст-

венных до житейских. Соответственно его идеалом стали простота и нормальность. Но сам он совсем не идеальный герой, он человек, который постиг ценность действительности, конкретности, простоты, но одолеваем еще ходульностью, рефлексией, хлестаковщиной, бессилием в любви, требующей теперь осуществления. В своей совокупности эти отрицательные моменты образуют антитезис действительности. Но само понимание действительности опять вступало в новую фазу.

Считается — и справедливо,— что переезд в Петербург и впечатления от столицы российской империи сильнейшим образом повлияли на новый перелом в мировоззрении Белинского. Но еще до отъезда в Петербург, в сентябре — октябре 1839 года, Белинский пишет Станкевичу огромное письмо-исповедь. Оно подводит итоги гегельянским увлечениям кружка, отношениям с Бакуниным и многому другому. Оно свидетельствует о том, насколько Белинский в этот момент уже готов к новой постановке вопроса о действительном и недействительном.

Культ общего, проповедь примирения с существующим достигли апогея в статьях Белинского о Бородинской годовщине. Вторая из них — отклик на «Очерки Бородинского сражения» Ф. Глинки — появилась в декабрьском номере «Отечественных записок», а уже в феврале 1840 года Белинский говорит: «О, пропадай это ненавистное общее, этот молох, пожирающий жизнь, эта гремушка эгоизма, самоосклабляющегося в нем!» (XI, 467). В том же феврале 1840 года Грановский писал Станкевичу о Белинском: «Бешеное уважение действительности проходит. Пишет, что он бог знает что отдал бы, чтобы „воротить статью о...“»[1] (имеется в виду статья о Бородинском сражении). Молох «российской действительности» уже безвозвратно осужден, растоптанной им частной личности возвращены ее права, ее нравственное достоинство, но мучительное переходное состояние будет длиться до тех пор, пока Белинский найдет для этой частной личности новые формы общего, решит для себя вопрос ее социального бытия. Политическое значение переходного периода очевидно — Белинский освобождался от органически враждебной ему идеи примирения с насилием над человеком. Период этот чрезвычайно важен и для самоосознания личности. В развитии Белинского кризис

[1] Т. Н. Грановский и его переписка, т. 2, с. 383.

гегельянства отличается особой психологической напряженностью. Определяющие его противоречия прямо ведут к проблематике русского психологического романа второй половины века.

До сих пор возникавшие в обиходе кружка философско-психологические антиномии подчинялись довольно отчетливому порядку. Сначала положительный полюс — идеальность, отрицательный — низкая эмпирия; потом напротив того: действительность — положительное начало, пошлая идеальность — отрицательное. Исходные предпосылки, по законам романтического мышления, порождают соответствующие ряды контрастных качеств.

Теперь четкость оценочных противопоставлений утрачена. Действительность ужасна. Действительность с железными когтями превратилась в «гнусную действительность». «В жизни только и есть хорошего, что мечта; если ты этого еще не знаешь, так скоро узнаешь» (письмо к Боткину 1840 года. — XI, 563).

Что же это — возвращение к прежней романтической антитезе мечты и низкой действительности? Нет, это другое. Тогда мечта была высшей метафизической реальностью, теперь это только иллюзия. Противопоставление осталось, но теперь неизвестно — где его положительный и где отрицательный элемент. Оно стало противоречием заведомо неразрешимым и порождающим дальнейшие противоречия. С одной стороны, молох ужасной действительности и бесчеловечно абстрактного *общего*. С другой — личность. Но Белинский понял призрачность личности, не включенной в систему общих ценностей и связей, а эти новые связи он еще не может твердо определить. «...Живет одно общее, а мы — китайские тени, волны океана, — океан один, а волн много было, много есть и много будет, и кому дело до той или другой?» (XI, 444).

Общее бесчеловечно, ценность личности иллюзорна. Оценочные акценты сместились, и вся антитеза оказывается зыбкой. Есть и соотношения совсем неожиданные, а в то же время логически предрешенные исходными предпосылками. Так, на положительном полюсе заняла место *апатия*. Апатия была противовесом любви, признаком *состояния падения*. Теперь ее функция другая. «...Слава богу, кажется, я потерял навсегда способность к детским увлечениям. Я решил, что самая мертвая, самая животная апатия лучше, выше, благороднее мечта-

ний и ложных чувств» (XI, 534). Апатия — как в свое время простота — заменила теперь гармонию, противополагаясь ходульности, фразерству, хлестаковщине. Разумеется, Белинский понимает апатию только как *момент* в процессе развития, как симптом отрезвления.

В первом же дошедшем до нас письме Белинского из Петербурга (к Боткину) читаем: «Мне теперь ни до кого нет дела, я никого не люблю, ни в ком не принимаю участия, — потому что для меня настало такое время, когда я увидел ясно, что или мне надо стать тем, чем я должен быть, или отказаться от претензии на всякую жизнь, на всякое счастье. Для меня один выход — ты знаешь какой; для меня нет выхода в Jenseits[1], в мистицизме и во всем том, что составляет выход для полубогатых натур и полупавших душ... Мне остается одно: или сделаться действительным, или до тех пор, пока жизнь не погаснет в теле, петь вот эту песенку — «Я увял и увял Навсегда, навсегда...» (XI, 416).

Дух, абсолют, истинная субстанция — в период кризиса и пересмотра всех позиций эти понятия уже не могут служить источником и оправданием жизненных ценностей. Остается одна несомненная ценность — трезвая истина. «Лучше хочу, чтобы сердце мое разорвалось в куски от истины, нежели блаженствовало ложью»,— пишет Белинский в феврале 1840 года (XI, 438). И характерно, что в том же письме к Боткину отрезвление опять связано с апатией как симптомом. Через несколько строк читаем: «Много ты сделал для меня — я это видел; но до всего этого мне не было никакого дела, как будто и не относилось ко мне. Для меня было все равно — ехать и не ехать, умереть и жить, похоронить тебя или видеть живым». Идея *трезвой истины* была идеей времени, порожденной движением русской мысли к реализму. Несколько позднее, в начале 1840-х годов, она становится решающей в мировоззрении Герцена — о чем свидетельствуют его письма, дневники, статьи,— особенно «Дилетантизм в науке», где Герцен писал, что человек должен науке «все отдать и в награду получить тяжелый крест трезвого знания» (III, 66).

Суровый пафос трезвого знания становится для Белинского, как позднее для Герцена, основой самоутверждения. Человек не мирится больше с ужасной

---

[1] Потустороннее *(нем.)*.

действительностью, не уходит от нее в иллюзорную мечту, но овладевает ею путем бесстрашного познания истины — таков новый обобщенный образ самого себя, который Белинский строит на рубеже 30-х и 40-х годов. «Я хочу прямо смотреть в глаза всякому страху и ничего не гнать от себя, но ко всему подходить» (XI, 553).

Но автоконцепция Белинского, как всегда, слагается из самоосуждения столько же, сколько из самоутверждения. Бесстрашный искатель истины, он в то же время поражен жизненным бессилием, пороками и слабостями характера и воли, присущими *рефлектирующему поколению*. Автоконцепция Белинского сейчас уже осознанно исторический факт — концепция поколения.

О рефлектирующем поколении Белинский говорит в своих статьях о Лермонтове 1840—1841 годов. В гораздо более обнаженной и беспощадной форме эта тема присутствует в его письмах того же времени. «Судьба сделала меня мокрою курицею — я принадлежу к несчастному поколению, на котором отяжелело проклятие времени, дурного времени! Жалки все переходные поколения — они отдуваются не за себя, а за общество... меня радует новое поколение — в нем полнота жизни и отсутствие гнилой рефлексии» (XI, 521).

Белинский постулирует теперь некий идеал человека, наделенный свойствами, противоположными слабостям рефлектирующего поколения (из «молодых» к идеалу приближается брат Мишеля Николай Бакунин, которым Белинский тогда увлекался). В идеальном человеке рефлексии противостоит здоровая непосредственность (некогда, в форме *непросветленной непосредственности* она была пороком), разорванности противостоит полнота, цельность, жизненному бессилию «мокрой курицы» — умение овладевать конкретными благами жизни. Еще в пору «примирения» Белинский на место идеальной и бесплотной любви поставил любовь осуществленную. Теперь он идет еще дальше, признавая право на наслаждение, оправдывая чувственность — как порождение непосредственности и полноты [1].

На положительном полюсе оказались одновременно — дерзость познания и апатия, апатия и чувственность,

[1] Эти вопросы еще в начале 30-х годов были поставлены в кружке Герцена—Огарева под влиянием идеи «оправдания плоти», присущей сенсимонизму и вообще раннему утопическому социализму.

безлюбовность и полнота непосредственного восприятия жизни. Усложненность соотношений, отход от романтических полярностей и прямолинейных контрастов сопровождается нарастанием психологизма (его поддерживает пристальное внимание к *частной личности*),— психологизма все более реалистического, поскольку с ослаблением метафизических антитез все усиливается понимание социальной обусловленности душевной жизни. Разрешение кризиса назревало именно потому, что противоречия становились все нестерпимее.

Мечта прекрасна, но она иллюзия, уступка слабости человеческой. Действительность ужасна, но от нее нельзя оторваться. Человека, неспособного «выйти из себя», ждет пустота и отчаяние. «Если бы не журнал, я бы с ума сошел. Если бы гнусная действительность не высасывала из меня капля по капле кровь,— я бы помешался» (XI, 563). В этом письме 1840 года общественное деяние предстает еще в качестве средства самоутверждения, борьбы с пустотой. Структура романтических и гегельянских полярностей окончательно разрушена. С той и с другой стороны человека рефлектирующего поколения обступают иллюзии. Решение для Белинского придет, когда им будет найдена объективная ценность и обязательность *общественного деяния*; оно станет тем самым высшим этическим актом.

К июню и к сентябрю 1841 года относятся знаменитые письма Белинского к Боткину о социальности («Социальность, социальность — или смерть!») и о маратовской любви к человечеству. Идея социализма, которая стала для Белинского «идеею идей, бытием бытия, вопросом вопросов, альфою и омегою веры и знания» (XII, 66), не вступает в противоречие с идеей личности, спасаемой от поглощения молохом всеобщего. Ведь теперь речь идет о новом, социальном понимании личности,— не о личности избранной или уединенной, но о каждой личности и обо всех личностях вместе взятых.

Социальность требует общественного деяния. «Я теперь совершенно сознал себя, понял свою натуру: то и другое может быть вполне выражено словом Tat[1], которое есть моя стихия» (письмо 1840 г., XII, 13; о «живом и разумном Tat» см. также XII, 38). Слово *действие* не случайно употреблено по-немецки. Новые установки

---

[1] Действие, деяние *(нем.)*.

преемственно связываются с уже пережитым духовным опытом — с идеей деяния в «Фаусте» («Im Anfang war die *Tat*»)[1], с гегелевской концепцией деятельности.

Несколько позднее, в цикле статей «Дилетантизм в науке», Герцен начнет свою проповедь «одействотворения», перехода теории в практику. «Я теперь совершенно сознал себя...» — это опять столь характерный для Белинского взгляд на себя со стороны, самоосознание в категориях психологических и исторических. Но построение собственной «натуры» на этот раз оказывается сложным, двоящимся. И эту двойственность Белинский понимает как трагическую дисгармонию между внутренним душевным опытом и опытом общественного деяния. «Я во всем разочаровался, ничему не верю, ничего и никого не люблю, и однако ж интересы прозаической жизни все менее и менее занимают меня, и я все более и более — гражданин вселенной. Безумная жажда любви все более и более пожирает мои внутренности, тоска тяжелее и упорнее. Это мое, и только это мое. Но меня сильно занимает и не мое. Личность человеческая сделалась пунктом, на котором я боюсь сойти с ума. Я начинаю любить человечество маратовски...» (XII, 52). Образ человека возникает теперь из сочетания нереализованной любви к женщине и реализованной любви к человечеству. Любовь к человечеству — это несомненный душевный опыт, убеждающий в объективности социальных ценностей и целей. В момент кризиса ужасной действительности противостояла иллюзия, спасавшая от гибельной пустоты даже понимающих ее иллюзорность. Теперь антитезой ужасной действительности является справедливая и разумная действительность утопического социализма. А бесстрашный созерцатель трезвой истины стал теперь человеком целеустремленного действия; в конкретном его выражении — это журнальная деятельность Белинского.

Но душевное развитие Белинского никогда не было прямолинейным и легким. И от периода кризиса гегельянских идей он как «внутренний человек», как частная личность сохраняет в начале 40-х годов еще множество нерешенных вопросов. В его письмах этих лет продолжают звучать темы безлюбовности, апатии, сухого страдания. Сознательно и настойчиво разделены сфера целесообразных общественных устремлений и сфера личного

[1] В начале было деяние *(нем.)*.

бытия, одинокого, трудного, проникнутого тщетной, «танталовской» жаждой счастья и любови. «Меня интересует и то и другое, но внутри ношу смерть и пустоту. В общем для меня есть еще надежды и страсти, и жизнь; для себя — ничего. Скучно, холодно, пусто: на какое-либо личное счастье — никакой надежды. Горе! горе! Жизнь разоблачена» (апрель 1842; XII, 106). Еще раньше, в письме 1841 года к Николаю Бакунину, Белинский ясно сформулировал свое понимание раздельности двух сфер своей духовной жизни: «Видите ли, я все тот же, что и был, все та же прекрасная душа, безумная и любящая. Сердце мое не охладело, нет, оно умирает не от холода, а от избытка огня, которому нет пищи... Обаятелен мир внутренний, но без осуществления вовне он есть мир пустоты, миражей, мечтаний. Я же не принадлежу к числу чисто внутренних натур, я столь же мало внутренний человек, как и внешний, я стою на рубеже этих двух великих миров. Недостаток внешней деятельности для меня не может вознаграждаться внутренним миром, и по этой причине внутренний мир — для меня источник одних мучений, холода, апатии, мрачная и душная тюрьма» (XII, 76).

Разрыв между внешним и внутренним миром становится в этот кризисный период принципом осознания и построения собственной личности как исторически обобщенной личности человека рефлектирующего поколения. Для Белинского — как для Герцена, как и для всех его современников, охваченных кругом идей утопического социализма, — существовало идеальное представление о гармонии между общественным и личным. Но гармония эта, по их убеждению, является уделом будущих поколений. Разрыв «двух великих миров» в сознании Белинского начала 1840-х годов отнюдь не следует рассматривать как его личную «слабость». Это факт эпохальный, факт общего значения для того момента в развитии русской умственной жизни, когда человек рефлектирующего поколения только что оторвался от романтизма и стал человеком *реального* направления[1]. Трезвое знание и

---

[1] К началу 40-х годов относятся существеннейшие высказывания в статьях Белинского по вопросу об идеальном и реальном, которому русская эстетическая мысль 1820—1830-х годов уделяла пристальное внимание. См. об этом мою статью «Герцен и вопросы эстетики его времени» в кн.: Проблемы изучения Герцена (М., 1963).

общественное деяние — господствующие черты реального человека — предвещали и последний период идеологического развития Белинского, и позднейшие пути русских революционных демократов. Но предвестием будущего явилось и то, что Белинский называет своим «внутренним миром». Противоречия, неудовлетворенность, жадное самоисследование всегда под контролем грозных нравственных требований, личное и интимное, непрестанно перерастающее в общезначимое, — все это прямо вело к психологизму русской прозы второй половины века, увенчанному небывалым самоанализом Толстого. При этом психологический роман не поглотил специфику самопознания людей 1830-х годов. Оно осталось уникальным по интенсивности, по обнаженности перевода философской проблематики на язык душевных переживаний. Именно Белинский по методу осознания своего внутреннего мира ближе всего подошел к толстовской магистрали движения русской культуры.

Модель человека реального направления потребовала опять перемещения оценочных акцентов. Несмотря на упреки рефлектирующему поколению, рефлексия (как протестующий разум) оказалась теперь на положительном полюсе, а непосредственность на отрицательном (в разгаре гегельянских увлечений соотношение было обратным). «Разум и сознание,—пишет Белинский в сентябре 1841 года,— вот в чем достоинство и блаженство человека; для меня видеть человека в позорном счастье непосредственности — все равно, что дьяволу видеть молящуюся невинность; без рефлексии, без раскаяния разрушаю я, где и как только могу, непосредственность — и мне мало нужды, если этот человек должен погибнуть в чуждой ему сфере рефлексии, пусть погибнет...» (XII, 72).

Вместе с рефлексией реабилитирована и *субъективность* — стихия личности, которая трактуется как единица социального целого. А субъективность ведет за собой шиллеризм с его героикой, недавно преданной поношению. Антитезой ему (отрицательной) служит изысканный эгоизм Гете, тогда как на недавнем гегельянском этапе Гете был для Белинского высшим идеалом действительной жизни духа, а Шиллер противополагался ему в качестве воплощения призрачной мечтательности. Система антитез таким образом продолжает еще работать, но в основном не она уже строит характер. Для человека реального направления понадобились другие средства.

В начале 40-х годов для Герцена, для Белинского реализм — это в сущности метод построения нового, разумного мира[1]. Притом метод универсальный, охватывающий все сферы человеческой деятельности — знание и художественное творчество, мораль и общественную борьбу, любовь, семью, быт. В понимание человека этот метод внес последовательный детерминизм, поиски связей и причин. Вместо метафизически обоснованных антитез структурным принципом реального характера становятся причинные связи, биологические и социальные. Разумеется, идея обусловленности и аналитическое исследование причинных связей возникли не на пустом месте. Все это имело многочисленные источники и подготавливалось веками. Тут и великая аналитическая традиция Монтеня и Ларошфуко, с которой связан аналитический роман, и сенсуализм просветителей, и идеи Гердера, и, наконец, по-новому поставленная молодым реализмом — и западным, и русским (в России это гоголевская школа) — проблема отношения человека и среды.

Существенно и то, что в XIX веке уже нельзя было отмахнуться от достижений и задач эмпирической психологии. В своем учении о субъективном духе и Гегель отводит место не только проблеме чувственного восприятия и ощущения, но и гораздо более частным эмпирическим факторам. Следуя в своей «Психологии» за Гегелем, Розенкранц в разделе «Антропология» рассматривает вопросы расовых, половых, возрастных особенностей, учение о темпераментах, о нервной и кровеносной системе, физиогномику и френологию и т. д.

Все эти источники были открыты Белинскому, как и другим мыслящим людям его поколения. Но поразительны сделанные им выводы и конкретное психологическое применение носившихся в воздухе идей.

Белинский следит за психологическим процессом вплотную, в его всеобщем значении, в его индивидуальной специфике и, главное, в его *подробностях*, до которых еще не дошел роман первой трети XIX века. Психологический детерминизм в письмах Белинского нарастает непрерывно и сначала как бы стихийно, в силу органической конкретности его восприятия жизни. Так, уже

[1] Под материализмом Герцен обычно понимал механистический материализм, а мировоззрение, сложившееся у него в 1840-х годах, называл *реализмом*.

в письме 1837 года, строя антитезу внутренней (высшей) и внешней (низшей) жизни, Белинский делал внешней жизни уступку своей теорией «гривенников» и их психологического значения. Тогда же Белинский обращается к учению о темпераментах, утверждая, что нормальный темперамент «только один — гармонический». Этим гармоническим темпераментом, по словам Белинского, обладает Михаил Бакунин, вследствие того, что его отец вел воздержанную жизнь и был достойным человеком. «А мой отец пил, вел жизнь дурную, хотя от природы был прекраснейший человек, и оттого я получил темперамент *нервический*... Я уверен... что дух всегда должен торжествовать над материею, что он может переменить самый темперамент назло природе. Но это значит, что мне *труднее*, нежели тебе, достижение совершенства... Чтобы, судя о ближнем, не отклониться от истины, должно брать в соображение все обстоятельства, органические, природные, воспитания и внешней жизни...» (XI, 196—197). Позднее, особенно в период кризиса 1840—1841 годов, обостряется анализ детских травм, биологической и социальной обусловленности психологических комплексов и конфликтов.

В своих письмах Белинский подробно и беспощадно исследует основную коллизию своей *частной* жизни. Это нереализуемая любовь и попытки заглушить «танталовскую жажду любви» отравленной горечью чувственностью. Уже на рубеже 40-х годов Белинский трактует этот конфликт как социально обусловленный. Он исследует чувство социальной ущербности и его продукты — робость, болезненную неловкость, заторможенность или нервозность эмоциональных проявлений. Например, в письме к Боткину 1840 года, удивительном по силе и точности подробностей, речь идет о детских травмах как истоке позднейших болезненных реакций: «Одно меня ужасно терзает: робость моя и конфузливость не ослабевают, а возрастают в чудовищной прогрессии. Нельзя в люди показаться: рожа так и вспыхивает, голос дрожит, руки и ноги трясутся, я боюсь упасть... Что это за дикая странность? Вспомнил я рассказ матери моей. Она была охотница рыскать по кумушкам, чтобы чесать язычок; я, грудной ребенок, оставался с нянькою, нанятою девкою: чтоб я не беспокоил ее своим криком, она меня душила и била. Может быть — вот причина... Потом: отец меня терпеть не мог, ругал, унижал, придирался, бил нещадно

и площадно — вечная ему память! Я в семействе был чужой. Может быть — в этом разгадка дикого явления. Я просто боюсь людей; общество ужасает меня. Но если я вижу хорошее женское лицо, я умираю — на глаза падает туман, нервы опадают, как при виде удава или гремучей змеи, дыхание прерывается, я в огне» (XI, 512) [1].

К началу 40-х годов, к моменту провозглашения социальности «альфою и омегою» бытия, реалистическая обусловленность складывается у Белинского в сознательный метод анализа душевной жизни. «Источник интересов, целей и деятельности — субстанция общественной жизни». Это формулировка общего порядка. Но Белинский изображает конкретно, что происходит с человеком реального направления, когда обстоятельства закрывают ему доступ к этой «субстанции», например в письме 1843 года к сестрам Бакуниным:

«Я слишком далек от того, чтобы кощунствовать, в самолюбивом тщеславии мнимой мудрости, над священною потребностью любви к женщине; но эта потребность и ее осуществления бывают пошлы, если их корень не врос глубоко в почву действительности и оторвался от других сторон жизни. В нашей общественности особенно часты примеры разочарованного, охладевшего чувства, которое, перегорев само в себе, вдруг потухает без причины; этому причастны даже высокие и глубокие натуры — ссылаюсь на Пушкина. Где, в чем причина этого явления? — в общественности, в которой все человеческое является без всякой связи с действительностью, которая дика, грязна, бессмысленна, но на стороне которой еще долго будет право силы. Обращаюсь к себе, как представителю страстных душ. Дайте такому человеку сферу свойственной его способностям деятельности — и он переродится, будет мужчиною и человеком, но эта сфера... да вы понимаете, что ее негде взять... Сердце человека, особенно пожираемого огненною жаждою разумной деятельности, без удовлетворения, даже без надежды на удовлетворение этой мучительной жажды, — сердце такого человека всегда более или менее подвержено произволу случайности,

[1] В связи со стихотворением Некрасова «Застенчивость» Б. О. Корман подробно рассматривает проблему застенчивости в психической жизни разночинцев и социальную обусловленность этого явления. Б. Корман касается отчасти Белинского, но в основном явлений более поздних. (В кн.: Корман Б. О. Лирика Н. А. Некрасова. Воронеж, 1964, с. 127—142).

ибо пустота, вольная или невольная, может родить другую пустоту,— и я меньше, чем кто другой, могу ручаться в будущем за свою, изредка довольно сильную, но чаще расплывающуюся, натуру, но я за одно уже смело могу ручаться — это за то, что если бы бог снова излил на меня чашу гнева своего и, как египетскою язвою, вновь поразил меня этою тоскою без выхода, этим стремлением без цели, этим горем без причины, этим страданием, презрительным и унизительным даже в собственных глазах, — я уже не мог бы выставлять наружу гной душевных ран и нашел бы силу навсегда бежать от тех, кого мог бы оскорбить или встревожить мой позор. Я и прежде не был чужд гордости, но она была парализована многими причинами, в особенности же романтизмом и религиозным уважением к так называемой «внутренней жизни» — этим исчадием немецкого эгоизма и филистерства» (XII, 141—142).

На сугубо частные переживания, на личную психологию проецируются здесь представления о закономерностях общественной жизни, как прежде проецировались философские категории немецкого идеализма. В этом письме Белинский еще раз чертит образ человека, безмерно преданного общественному деянию и жестоко ограниченного в его возможностях; человека, обойденного личным счастьем и давящего в себе его неутоленное желание. Собственный образ вычерчен едва ли не в последний раз. Реалистическая мысль Белинского продолжает развиваться, но начиная с 1844 года из его писем полностью исчезает самоанализ. Духовная энергия ушла в общественное. А после женитьбы (в конце 1843 года) Белинский навсегда отказался в письмах от психологических признаний.

Даже среди своих знаменитых сверстников Белинский уникален по напряженности, по неутомимости нравственной жизни. Новая мысль для него непременно должна выразиться в психологической конкретности нового человека. Собственная психика для него — поле этого героического эксперимента. На протяжении нескольких лет Белинский сознательно создает ряд моделей эпохального человека,— человека, в котором сосредоточилась умственная энергия исторического момента.

Речь идет именно о смене моделей исторического человека, идеолога; тогда как концепция личных свойств у Белинского относительно устойчива. На протяжении

всех этих лет бурных идеологических поисков и переходов он продолжает настаивать все на той же, примерно, совокупности своих органических данных. Сам собою он осознан как «дикая и нелепая натура», как человек страстный, неистовый, человек крайностей. Именно потому взлеты «неистовства» сменяются срывами в душевное оцепенение и апатию. Он человек, наделенный великой жаждой любви, добра, истины, но испорченный «гнусным воспитанием», детскими травмами, отсутствием дисциплины — откуда одолевающие его лень, безволие, беспорядок. Органические свойства вступают в сложное взаимодействие с теми идеологическими фазами, через которые проходит их носитель. А для Белинского идеология — это всегда и страстное переживание, преображающее самую суть человека.

Изменяется исходное философское противопоставление, и с ним вместе перестраивается вся цепочка антитез. Для романтического периода (Белинский сам называл его фихтеанским) исходной философской полярностью является *идеальность* и *низкая действительность*. В период увлечения гегельянством отправная формула перевернута: *действительность — пошлая идеальность*. А в период кризиса гегельянских идей она выглядит так: *иллюзорная мечта — гнусная действительность*. И, наконец, с разрешением кризиса место иллюзий займет объективно достоверная *социальность*.

Каждому из этих периодов присущ идеал личности и концепция основного принципа ее поведения. Для первого периода — это шиллеровски героическая личность; противопоставляется ей пошляк и «бездушник». Для следующего периода — это *действительный человек* (в гегельянском понимании), а шиллеровская личность становится теперь антитезисом, в качестве презираемой «прекрасной души». *Прекраснодушие* удерживает свое место на отрицательном полюсе и в дальнейшем, когда «действительный человек» становится человеком беспощадного знания и, наконец, человеком общественного действия. При этом идеал личности совсем не тождествен образу ее носителя. Тот исторически обобщенный и психологически конкретный образ, который Белинский строит для каждого периода своего развития,— это всегда образ человека, стремящегося к идеалу, но отягченного «недостоинством», отрицательными «моментами», задерживающими его на этом пути.

С изменяющимся идеалом всякий раз связано представление об основной этической ценности или этическом состоянии личности. Так возникают, на разных этапах, противопоставления: любовь — апатия; гармония (полнота жизни) — рефлексия или простота — ходульность (хлестаковщина); потом истина — иллюзия и т. д.

В зависимости от исходной философской предпосылки, от изменяющегося идеала личности элементы эти из ценностей могут превращаться в антиценности и наоборот. Так в период гегельянского кризиса *апатия* становится положительным противовесом *ходульности, фразы; рефлексия* — противовесом *безмыслия.* Несколько раз меняется оценочный знак понятий *субъективность — объективность.* Чувственность, противостоявшая высокой любви, позднее оправдана в качестве начала, полярного *призрачности*, жизненному бессилию.

Строя сменяющие друг друга эпохальные образы, Белинский пользуется философскими средствами и даже прямо философской терминологией — так поступали и его друзья из круга Станкевича. Но у Белинского эти категории современной ему теоретической мысли несут в себе очень конкретное психологическое содержание. Сменяющиеся исторические образы принадлежат одному человеку; они тесно соотнесены между собой, и чередование их управляется поисками все большей и большей реальности.

Среди противопоставлений, которыми на рубеже 40-х годов еще продолжает мыслить Белинский, особое место занимает чрезвычайно емкое по своему охвату противопоставление двух эпохальных характеров. Это антитеза Белинский — Бакунин, памятником которой явилась огромная полемическая переписка 1837—1840 годов (письма Бакунина к Белинскому, к несчастью, полностью утрачены). Эта переписка имела свой философско-психологический сюжет, отразивший движение русской мысли от романтического идеализма к гегельянству и к реализму в дальнейшем. Те человеческие образы, которые Белинский строил в процессе этого движения,— он строил, непрестанно соизмеряя свою личность с личностью Бакунина. Вечный разлад и мучительная и тесная связь раскрывались в этом соизмерении. Связь, которую Белинский определил формулой: любовь-ненависть.

Соответственно этой формуле образ Бакунина колеблется, но колебания между полярностями и составляют самую его суть. «Воображаю живо твое грустное лицо, которое я всегда так любил. В грусти особенно являешься ты мне просветленным и сливаешься духом с моим духом [1]... Если бы кто на портрете твоем уловил бы это таинственное выражение, столь мне знакомое и любезное, я был бы счастлив, имея такой портрет. Это был бы истинный портрет — портрет духа твоего» (август 1838 года; XI, 270—271). Это любовь — первая половина формулы отношений. А вот и ненависть: «О гнусный, подлый эгоист, фразер, дьявол в философских перьях!» (письмо к Боткину 1840 года; XI, 497).

Если Герцен и Чернышевский обвиняли Тургенева в измельчении личности Бакунина, то Белинского в этом никто не мог бы упрекнуть. Его Бакунин — и любимый, и ненавидимый — всегда монументален. Он дух или дьявол. У Белинского противоречивые элементы, которые тогда уже стали общим местом характеристики молодого Бакунина (мощь ума, огромная энергия духовной жизни и легкомыслие, безответственность, эгоизм, неспособность к любви, как «небесной», так и «земной», и т. д.), приобретают гиперболический размах. Диалектика этой личности парадоксальна: львиный дух и пустой малый. «Чудесный человек, глубокая, самобытная, львиная природа — этого у него нельзя отнять; но его претензии, мальчишество, офицерство, бессовестность и недобросовестность — все это делает невозможным дружбу с ним» (XI, 350). «Абстрактный герой, рожденный на свою и на чужую гибель, человек с чудесной головою, но решительно без сердца и притом с кровью протухлой соленой трески» (XI, 522). Белинский строит двойственную, противоречивую структуру характера Мишеля и над ней одновременно надстраивает еще одну полярность — проти-

---

[1] Любопытно, что года через два Белинский открыл в Бакунине «безобразие». Об этом в письме к Боткину, где речь идет о столкновении Бакунина с Катковым, закончившемся дракой: «Его лицо было бледно. Однако два неприятно багровых пятна украшали его ланиты, а его и без того отвратительные уста просто превратились в параллелограмм. Я давно уже подозревал его безобразие, но тут вполне убедился, что он решительно безобразен. Трудно представить, чтобы какая-нибудь женщина могла полюбить его, и, право, не понимаю, как могут его целовать его сестры» (XI, 543).

вопоставление Бакунина себе самому, уточняющее его собственный образ.

«Ты пишешь к Боткину, что я считаю тебя пошляком и только мажу тебя по губам твоею субстанциею. Нет, всегда признавал и теперь признаю я в тебе благородную львиную природу, дух могущий и глубокий, необыкновенное движение духа, превосходные дарования, бесконечное чувство, огромный ум; но в то же время признавал и признаю: чудовищное самолюбие, мелкость в отношениях с друзьями, ребячество, легкость, недостаток задушевности и нежности, высокое мнение о себе насчет других, желание покорять, властвовать, охоту говорить другим правду и отвращение слушать ее от других. Для меня эти противоречия представляют единое целое, одного человека. Ты — богатое соединение самых прекрасных элементов, которые еще находятся в брожении и требуют большой разработки... ты глубоко вошел в мою жизнь, и я не могу отрицать какого-то сродства с тобою, основанного не только на сродстве субстанций, но и на каком-то сходстве индивидуальностей, при всем их несходстве... между нами есть что-то общее — это разрушительный элемент; и в то же время в нас есть что-то противоположное, враждебное... я не умею иначе выразить моего чувства к тебе, *как любовью, которая похожа на ненависть, и ненавистью, которая похожа на любовь*... я знаю, в сокровенной глубине твоего духа скрыт неиссякаемый источник любови; но эта любовь пока еще устремлена на абсолют, как на субстанцию, а не на явления. Твоя кровь горяча и жива, но она (если можно употребить такое сравнение) течет у тебя не в жилах, а в духе твоем; у меня дух живет в крови, горячей и кипучей, и он тогда действует во мне, когда кипит моя кровь, и моя кровь часто закрывает собою, и от глаз других и от меня самого, мой дух. Поэтому я или весь трепетная, страстная, томительная любовь, или просто *ничто*, дрянь такая, что только поплевать, да и бросить, а так как любовь живет во мне минутами, то, Мишель, я очень хорошо знаю себе цену в остальное время... От этого же я ревнив в дружбе, и всякая попытка любить для меня — ад; от этого страстность скрывает и закрывает мою глубокость... все эти параллели между мною и тобою есть не что иное, как попытка уяснить странность наших отношений» (XI, 344—346).

Не бесстрастный исследовательский интерес управлял этим острым анализом. Белинский жадно всматривается в Бакунина, как в странное зеркало, возвращающее ему его собственный контрастный образ. Самоосознание Белинского проходит через ряд противопоставлений личности Бакунина: любовь и неспособность любить, чувство и разум, конкретное жизневосприятие и абстрактность, робость и деспотизм, саморазоблачение и самовозвеличение и т. д. Но это не только набор антитез; они складываются в человеческие характеры, в контрастные психологические структуры, каждая со своим принципом охвата, отбора и соотнесения элементов действительности.

Молодой Бакунин исповедует романтический дуализм в его чистом виде; все «низкое», всю неудобную эмпирию он оставляет за порогом сознания. В мировосприятии Белинского романтический дуализм уже с самого начала подорван уважением к «внешней жизни». Охват явлений действительности у Белинского демократичен,— в том смысле, что любой факт действительности потенциально является для него идеологическим фактом. Очевидна связь этого *социального качества* с эстетическими качествами назревающего реализма, потому что в реалистической системе в принципе все может стать художественным фактом. Реализм был в то же время переходом от романтической суммарности к подробностям всесторонне познаваемой жизни.

Наконец, эта широта охвата имела и свое этическое значение, поскольку охваченные сознанием явления неизбежно подлежали оценке (положительной или отрицательной). Так возникла проблема моральной ответственности за повседневное. Об этом и шел спор между Бакуниным и Белинским. В частности, знаменитый спор о «гривенниках». В письме 1837 года Белинский говорит о тех унижениях, к которым привела Бакунина его безалаберная жизнь, его недобросовестное отношение к долгам и деловым обязательствам. «Мишель... неужели все это не имеет никакого дурного влияния на твой дух и не мешает нисколько твоей внутренней жизни? Если *нет*, то ты слишком высок для меня, и я не в состоянии понять тебя; если *да*, то ты напрасно увидел признаки конечного падения в моем письме об аккуратности и гривенниках... Ты не хочешь и слышать о гривенниках, но хочешь иметь их — это бессмысленно. Ты говоришь об

одной внутренней жизни — а сам платишь значительную дань внешней; это не логически» (XI, 170—171).

Антитеза бесконечного и конечного превращала эмпирию в своего рода сферу безответственности. Жизненная позиция молодого Бакунина — один из характерных образцов романтической этики. В 1837 году он пишет, например, сестрам Беер: «Оставим бедную сферу эту бедным тесным душам, перебивающимся насущными чувствицами, впечатлениями, будем жить жизнью святого духа, освятим индивидуальности наши в святой сфере абсолютной любви. Только в этой сфере возвышаются они до истины, и то, поверьте мне, в бедной самостоятельности своей они — ложь, об которой и говорить не стоит, они — минутное произведение организации и уничтожаются вместе с организациею. Только то, что вошло в общую жизнь духа, только то действительно. Итак, друзья, ради бога не говорите мне об индивидуальных потребностях душонки моей, где ей лучше жить с Таничкою и с Варенькою, в каком месте, при каком местоположении» (II, 51). В другом письме того же года эти установки сформулированы еще отчетливее: «Истинная жизнь есть только та, которая вытекает из чувства абсолюта; все же, что говорится и делается вне этого чувства, является ничтожным и не имеет никакой действительности» (II, 69). Чем ничтожнее сфера повседневности, чем меньше совершающиеся в ней процессы поглощают душевной энергии — тем больше разрастается личность в царстве высших духовных ценностей. Это две стороны романтической этики — этики избранных, — неразрывно между собой связанные.

Устремления к недостижимому, вечная неудовлетворенность — традиционные признаки романтического героя. Но герой этот парадоксален в том смысле, что ему одновременно свойственна и своего рода самоудовлетворенность. В сущности, это именно то, что в кружке Станкевича обозначали курьезным термином—*самоосклабление*. Романтическое самодовольство, сочетавшееся с романтической неудовлетворенностью, было логически неизбежным следствием избранности. Ведь личность эта заведомо знала, что она лучший цвет человечества. В мессианизме молодого Бакунина отчетливо выразилась эта тенденция романтического сознания.

Романтический герой — это герой положительный, но особого рода. Положительный, даже идеальный герой

здесь вовсе не означает человека, лишенного недостатков (безукоризненность скорее была присуща герою просветительской и сентиментальной литературы). Напротив того, он может быть порочен — отсюда вся демоническая линия романтизма, — но эта порочность грандиозна, необычайна, возвышенна. Дело не в добродетелях и пороках, но в масштабе духовных функций, вовсе не укладывающихся в требования общепринятой морали.

Если Бакунин осуждает себя, то потому лишь, что он в тот или иной момент оказался недостоин самого себя, собственного программного образа. В январе 1837 года он пишет сестре Варваре Александровне: «Бесконечное не живет в узком, а нужно признаться, что наша дружба приняла форму слишком узкую. В этом виноваты не вы, в этом виноват исключительно я. Я внес в нее слишком много эгоизма, я забыл, что всякое внешнее отношение должно быть лишь выражением внутренней жизни в абсолютном, а я положил его в основу моей личной жизни, моего личного счастья. Это было ложно, это было противно моей натуре, *это меня умаляло* (курсив мой.— *Л. Г.*),— и вот источник того апатичного страдания, которое овладело мною в Премухине... Вернуться в Премухино для меня невозможно... Я был там так ничтожен, так недостоин самого себя... Теперь я пришел в себя, снова чувствую, снова глубоко люблю. В чем же причина этого? В том, что я стал самим собою, что я снова и лучше, чем когда-либо, понял, что я не должен ничего искать для себя вне самого себя, что я должен совершенно растворить свою личность в абсолютном. Дорогие мои друзья, у меня огненная натура, мои чувства кипучи. Это значит, что только абсолютная жизнь может дать мне счастье и спасти мое достоинство, ибо, выйдя из нее, я способен на всякое преступление. Я страстен, эгоистичен, ревнив, во мне нет, наконец, всех тех качеств, которые делают других способными к общественной жизни. Я могу быть счастливым только в одиночестве. О, я способен на великие дела, я это чувствую, но для этого я должен забыть о себе самом, ибо в противном случае мой эгоизм убьет мою миссию» (I, 386—387). В этих строках очень ясно выражены основные предпосылки романтического сознания: великая предназначенность (миссия) и возвышенная порочность — признак «огненной натуры», эгоизм и стремление к личной реализации всеобщих ценностей, без чего невозможна жизнь высокого духа.

Героя, чьи возвышенные пороки перерабатываются в духовную энергию избранности, можно встретить у раннего Лермонтова, даже у Герцена периода его юношеских автобиографических набросков и его переписки с невестой, переписки с ее демоническими мотивами.

Другое дело Белинский. Он с самого начала стоит в ряду великих саморазоблачителей, никогда не отступавших перед неприглядным. Склонность к самообличению — это, конечно, свойство характера. Но у людей большого творческого и нравственного накала оно приобретает историческую функцию, становится средством формирования современного человека, нового человека, который уже складывается, но чей склад еще нужно познать и сформулировать.

У самообличителей было и свое самоутверждение (без этого творческая деятельность вообще невозможна). Его питало сознание общезначимости решаемых ими моральных и психологических задач.

Известно, к каким результатам для мировой культуры привело самоуглубление Руссо или Толстого. Белинский вошел в историю культуры совсем другой стороной своей деятельности. Его письма, опубликованные лишь через много лет, не могли оказать влияние на становление русского психологизма. Но эти письма — памятник тех процессов умственной жизни русской интеллигенции 1830—1840-х годов, которые предсказывали метод и подготовили материал для русского романа второй половины века.

Саморазоблачение и «самоосклабление» (пользуясь кружковой терминологией) — одна из решающих антитез в конфликте Бакунина и Белинского, конфликте для Белинского конструктивном, поскольку он строит себя с непрестанной оглядкой на друга-антагониста. Потребностью строгого суда над собой движет пафос взаимной нравственной поруки между жизнью и творчеством. Творчество питается эмпирической жизнью, а за каждый жизненный акт человек отвечает перед лицом своих идей. Это принцип связи, в сущности, противоположный романтическому жизнетворчеству, акту театральному, игровому, использующему для своих целей только избранные факты жизни. Ответственность жизни за творчество Белинский распространяет на все ее содержание, и все оно поставлено под контроль неуемной совести. Совесть —это и есть давление всего того, за что человек отвечает. *Действительный* человек вступает в сознательный контакт

с бесчисленными явлениями бытия, с его *подробностями.* Для него мыслью освещены не только вершины жизни, но и любые ее углы и закоулки. Для Белинского 1830-х годов — эпохи напряженнейших этических переживаний — это означало, что философские идеи переводимы на язык всякой, без изъятия, жизненной практики. Философия молодого Белинского — своего рода прикладная этика.

Потребность применения философии к жизни знакома и Станкевичу. В письме 1839 года к своим друзьям Фроловым он говорит о необходимости «жить целою натурою», добавляя: «Иначе что такое была бы философия?» В том же письме он далее поднимает вопрос об этике повседневности и об антиромантических *подробностях:* «В Вашем портрете Беттины, Елизавета Павловна, остановила меня одна вещь: «Elle sait le bien et le beau, dans leur essence et leur luxe, mais elle n'en sait pas les détails positifs»[1]... Такая общая отвлеченная поэзия давно уже начала терять для меня цену, точно как положительное не имело для меня никогда цены вне своего идеального значения... Все, что есть благородного, прекрасного, все, что влечет к себе, напоминает прежде всего: рассчитайся с жизнью, с людьми; уладь сию же минуту все вокруг тебя; иначе твое наслаждение великим — призрак! Великое в том, чтобы малое устроить! А как глянешь кругом: боже мой! путаница, дрянь, недоразумения! Как уладить?.. Является потребность упростить это все: ну делай так, чтобы во всем, что ты сделаешь, был ты таков, как в самом деле, за следствия отвечает Саваоф! Кроме того, что не годится этак беду сваливать на старика, с которым находишься не совсем в приятельских отношениях, невольно усомнишься: да из чего ж следует, чтобы все, что меня выражает, было хорошо? и в каждом решении невольно заподозришь частичку *самолюбия...* частичку лени или какой-то грешной любви к спокойствию и преданию, которого не хочется ломать без слишком явной причины — боже, сколько Rücksichten[2]» («Переписка...», с. 679, 682—683).

Здесь и принципиальная защита подробностей, и характерное для Станкевича самоосуждение. Но у Станкевича,

---

[1] «Ей знакомы добро и красота в их сущности и в их роскоши, но ей неизвестны их положительные подробности» *(франц.).* Речь идет о Беттине Арним.

[2] Соображений (*нем.*).

человека перехода, все это не стало еще мощной движущей силой. И он не мог бы сказать, как сказал Белинский в письме к нему же, Станкевичу: «Процессы моего духа всегда осуществляются в жизни и отражаются в обстоятельствах, большей частью потрясающих и ужасных» (XI, 365).

В ряду противопоставлений, являющихся как бы вехами спора Белинского с Бакуниным, одно из важнейших — это ответственность и хлестаковщина. Формула *хлестаковщина* вобрала в себя ряд понятий, имевших хождение в кружке — *прекраснодушие, ходульность, фраза*, то есть безответственное употребление слов. На рубеже 40-х годов в формуле хлестаковщины, выработанной Белинским, все явственнее проступают признаки романтизма: «Только *романтизм* позволяет человеку прекрасно чувствовать, возвышенно рассуждать и дурно поступать» (XII, 114). Это из письма 1842 года к Николаю Бакунину; живым же воплощением романтизма был для Белинского его брат, Михаил Бакунин.

Белинский питает к Бакунину любовь-ненависть; и на одном полюсе он является ему Хлестаковым, на другом — Печориным. Характеристика Бакунина из письма Белинского 1838 года (она приведена выше) многими чертами совпадает с тем, что Белинский писал в 1840 году в статье о «Герое нашего времени»: «Но этому человеку нечего бояться: в нем есть тайное сознание, что он не то, чем самому себе кажется и что он есть только в настоящую минуту. Да, в этом человеке есть сила духа и могущество воли... в самих пороках его проблескивает что-то великое, как молния в черных тучах, и он прекрасен, полон поэзии даже и в те минуты, когда человеческое чувство восстает на него... Ему другое назначение, другой путь, чем вам. Его страсти — бури, очищающие сферу духа... Пусть клевещет на самого себя, принимая моменты своего духа за его полное развитие... настанет торжественная минута, и противоречие разрешится, борьба кончится, и разрозненные звуки души сольются в один гармонический аккорд!» Тональность та же, что и в портрете Бакунина из письма 1838 года (хотя обрисованный здесь образ непосредственно больше похож на Лермонтова, как его тогда понимал Белинский). К трактовке Бакунина особенно близко понимание слабостей, недостатков как *моментов* развития, за которыми скрыта истинная могущественная сущность.

Печорин и Хлестаков — это соответствует концепции любви-ненависти, львиного духа и мальчишества, «офицерства». Но через несколько лет у Бакунина в восприятии Белинского появилась еще одна, совсем неожиданная ипостась — гончаровский Адуев-младший [1].

В 1840-х годах Белинский от типологического понимания романтизма приходит уже к историческому, и романтизм в прошлом (в частности, деятельность Жуковского) он ценит высоко. Романтизм, с которым в 40-х годах борются Белинский и Герцен, — это романтизм современный и запоздалый, упорствующий в своем нежелании сойти со сцены, вновь оживающий в учении славянофилов, а главное, лично пережитый и еще до конца не изжитый. Последнее слово Белинского о романтическом идеализме сказано во второй части «Взгляда на русскую литературу 1847 года». Проблема романтизма поставлена знаменитой сравнительной характеристикой романов Герцена и Гончарова; точнее—характеристикой двух персонажей: Бельтова и Александра Адуева. Бельтов — романтик-интеллигент, тип, уловленный Герценом в кругу идеалистов 30-х годов и столь хорошо знакомый Белинскому. Адуев — это романтический тип, с высот спустившийся в провинциальную дворянско-мещанскую толщу. Замысел Гончарова был, несомненно, шире. Он хотел нанести удар вообще современному романтизму, но не сумел определить идеологический центр. В статье «Русская литература в 1851 году» Ап. Григорьев очень верно писал: «Стремление к идеалу не признает своего питомца в Александре Адуеве, и ирония пропала здесь задаром» [2]. Адуев — уже не идеолог, но, так сказать, эмпирический, бытовой романтик, «чувствующий, а не умствующий»—по классификации Белинского. «Скажем несколько слов об этой не новой, но все еще интересной породе, к которой принадлежит этот романтический зверек..» Вслед за тем следует подробная характеристика бытовых романтиков, перечисление всего того, что «они называют жить высшею жизнию, недоступною для презренной толпы, парить горé, тогда как презренная толпа пресмыкается долу».

---

[1] См. об этом подробнее в моей статье «Белинский в борьбе с романтическим идеализмом». — В кн.: Литературное наследство, т. 55. М., 1948.

[2] Григорьев Ап. Полн. собр. соч. и писем, т. 1. Пг., 1918, с. 127.

Эта характеристика явно повернута против «ложновеличавого» человека, человека вульгарного романтизма. Но в ней есть и скрытая полемическая направленность. В Александре Адуеве Белинский одновременно клеймит и «бенедиктовщину», и нечто для него гораздо более важное — культуру романтического идеализма, через которую он сам прошел, от которой оторвался с болью и усилием. «Они долго бывают помешаны на трех заветных идеях: это — слава, дружба и любовь». Белинский переходит к характеристике романтической дружбы, и образ романтика раздваивается в его анализе: уездный недоросль Адуев уступает место «идеалисту 30-х годов». «Они дружатся по программе, заранее составленной, где с точностью определены сущность, права и обязанности дружбы: они только не заключают контрактов со своими друзьями. Им дружба нужна, чтобы удивить мир и показать ему, как великие натуры в дружбе отличаются от обыкновенных людей, от толпы. Их тянет к дружбе... потребность иметь при себе человека, которому бы они беспрестанно могли говорить о драгоценной своей особе. Выражаясь их высоким слогом, для них друг есть драгоценный сосуд для излияния самых святых и заветных чувств, мыслей, надежд, мечтаний и т. д.; тогда как в самом-то деле в их глазах друг есть лохань, куда они выливают помои своего самолюбия» (X, 335—336).

Все это сказано по поводу Александра Адуева, но очевидно, что не только об Александре Адуеве здесь речь — эти строки имеют еще других скрытых адресатов: в них преломились воспоминания о дружбе, процветавшей в кружках 30-х годов, все соблазны и мытарства которой пришлось испытать Белинскому. Скорее всего он писал эти строки, вспоминая мучительную историю своей дружбы с Михаилом Бакуниным.

Именно Бакунину Белинский писал в 1840 году: «Мы не друзья теперь, говоришь ты с грустью, а только приятели; но были ли мы и тогда друзьями? Основа нашей связи была духовная родственность — правда; но не вмешивалось ли сюда и обмена безделья, лени, похвал, то есть взаимнохваления и т. п.? По крайней мере... мы разъехались с того самого времени, как начали стряхивать с себя твой гнетущий авторитет и осмелились, в свою очередь, и говорить тебе правду и учить тебя. Тебе не понравилась эта метода взаимного обучения — ты всегда хотел быть прав и никогда не виноват, ты как на

дерзость смотрел на то, что прежде делал с нами. Кто же виноват, Мишель? Но я — от души рад, что нет уже этого кружка, в котором много было прекрасного, но мало прочного; в котором несколько человек взаимно делали счастье друг друга и взаимно мучили друг друга» (XI, 486). Все это очень похоже на изображение романтической дружбы в статье 1848 года, на характеристику людей, для которых «друг есть лохань, куда они выливают помои своего самолюбия».

Хлестаковщина — это своего рода чистая культура безответственности. Адуевщина — это пародия на романтический дуализм. Адуева Лермонтов предсказал Грушницким, который в свою очередь был пародией на Печорина. Все это шифры Бакунина, чей контрастный образ неотступно сопровождает Белинского в период его борьбы за овладение действительностью. Явления душевной жизни, увиденные Белинским в конце 1840-х годов в романе Гончарова, открылись ему в самой действительности еще на рубеже десятилетия.

Новая, реальная этика Белинского распространяется на человеческий опыт в целом; в отличие от романтической этики, она не находит опоры в сверхчувственном и потому должна заново обосновать свои критерии. *Обязательность* — величайшая и труднейшая проблема безрелигиозной этики (к этому вопросу возвращаюсь в последней главе настоящей книги). Русская демократическая этика, у истоков которой стоял зрелый Белинский, искала эту обязательность в понимании человека как единицы безусловно ценной, но всю свою ценность и все свое содержание получающей от общества. Социальная теория подкреплялась эмоцией, непосредственным переживанием связи с людьми, любви к людям — как безусловным фактом нравственной жизни.

Путь Белинского от фихтеанства и от примирения с действительностью к этике утопического социализма (в ее русском революционно-демократическом варианте) не был ни быстрым, ни гладким. Были сомнения и отклонения, долго напоминало о себе состояние кризиса, когда вера в абсолют отошла в прошлое, а новые обоснования морали еще до конца не определились. На рубеже 40-х годов Белинскому порой еще кажется, что он добровольно соглашается жить по правилам иллюзий, что это единственный способ действовать, сохранять человеческое достоинство и чувство любви и сострадания.

В 1841 году Белинский писал Николаю Бакунину: «Я не верю моим убеждениям и неспособен изменить им: я смешнее Дон Кихота; тот, по крайней мере, от души верил, что он рыцарь, что он сражается с великанами, а не мельницами, и что его безобразная и толстая Дульцинея — красавица; а я знаю, что я не рыцарь, а сумасшедший — и все-таки рыцарствую; что я сражаюсь с мельницами — и все-таки сражаюсь, что Дульцинея моя (жизнь) безобразна и гнусна, а все-таки люблю ее, назло здравому смыслу и очевидности» (XII, 76—77). Такова притча о двух Дон Кихотах — идеальном и реальном. Один из них верит в абсолютное и не нуждается в объяснении (как Бакунин), другой уже не верит и не может еще объяснить, но действует по таинственным для него законам социальной реализации, в силу которых человек не может обходиться без целей и ценностей, даже если он неспособен их обосновать.

Белинский последних лет своей жизни — прямой предшественник революционных демократов 1850—1860-х годов. Но в целом развитие Белинского противоречиво. Его духовный опыт — с резко выраженными чертами национального самосознания — многогранен, и в нем можно найти предвестия многих и разных явлений позднейшей русской культуры, в том числе настроений и идей, которые питали русский роман второй половины века.

Хронологически деятельность Белинского смыкается с деятельностью Тургенева, Гончарова. Как критик, как теоретик натуральной школы Белинский был непосредственным вдохновителем их ранних опытов. Но в письмах Белинского — этом удивительном памятнике работы над собственной личностью и над формированием нового человеческого склада — раскрывается своеобразный *толстовский элемент* сознания Белинского. Это «высказывание» и «вникание» (как называли в кружке жажду анализа). И более всего это непрестанно работающий этический импульс самопознания[1], требование идеи, осуществляемой в жизни, и жизни, отвечающей за идею.

---

[1] Даже конкретное содержание этой морально-психологической проблематики у Белинского иногда очень «толстовское». «Теперь исследуем, — пишет Белинский Бакунину в 1837 году, — основательнее и глубже причины моего ничтожества при обильном начале жизни... Во мне два главных недостатка: самолюбие и чувственность» (XI, 168). Это очень напоминает записи в ранних дневниках Толстого.

Притом временнóй разрыв здесь не так уж велик, как кажется, поскольку душевный склад Толстого вырабатывался в 1840-х годах[1].

Свои поиски смысла жизни, всегда неотделимые у него от самоанализа, Толстой прямо связывает с состоянием неверия и с необходимостью для него найти из этого состояния выход (об этом подробнее — в третьей части настоящей книги). Из «Исповеди» Толстого мы знаем, что началом кризису, который привел его на грань самоубийства, послужила смерть брата Николая Николаевича (в «Анне Карениной» впечатление от смерти двух братьев, Дмитрия и Николая, преобразовано в эпизод смерти Николая Левина). А вот что в 1840 году, под впечатлением смерти Станкевича, писал Белинский: «Да, каждому из нас казалось невозможным, чтобы смерть осмелилась подойти безвременно к такой божественной личности и обратить ее в ничтожество. В *ничтожество,* Боткин! После нее ничего не осталось, кроме костей и мяса, в которых теперь кишат черви. Он живет, скажешь ты, в памяти друзей, в сердцах, в которых он раздувал и поддерживал искры божественной любви. Так, но долго ли проживут эти друзья, долго ли пробьются эти сердца? Увы! Ни вера, ни знание, ни жизнь, ни талант, ни гений не бессмертны! Бессмертна одна смерть: ее колоссальный, победоносный образ гордо возвышается на престоле из костей человеческих и смеется над надеждами, любовью, стремлениями!.. Видишь ли, какая разница между прошлым и настоящим веком? Тогда еще употребляли слова *там* и *туда,* обозначая ими какую-то terram incognitam[2], которой существованию сами не верили; теперь и не верят никакому там и туда, как бессмыслице, отвергаемой разумом, и не употребляют даже в шутку этих пустых слов. Тогда еще плакали и взывали; а теперь, молча и гордо, твердым шагом идут в ненасытимое жерло смерти... Мысль о тщете жизни убила во мне даже

---

[1] В статье «Из студенческих лет Л. Н. Толстого» Б. М. Эйхенбаум отмечает, что имевший большое влияние на студента Толстого казанский профессор Д. И. Мейер был идейно связан с кругом Белинского и «Отечественных записок». В статье Б. М. Эйхенбаума «Наследие Белинского и Лев Толстой (1857—1858)» речь идет о заинтересованном и сочувственном чтении Толстым статей Белинского. Обе статьи см. в кн.: Эйхенбаум Б. О прозе. Л., 1969.

[2] Неизвестную землю (*лат.*).

самое страдание. Я не понимаю, к чему все это и зачем: ведь все умрем и сгнием — для чего ж любить, верить, надеяться, страдать, стремиться, страшиться? Умирают люди, умирают народы — умрет и планета наша,— Шекспир и Гегель будут ничто... Скучно на этом свете, а другого нет!» (XI, 538—540). Смысл жизни поставлен в зависимость от решения проблемы смерти, а суть этой проблемы в том, что нет «другого света».

Не случайно, что ход мысли Белинского 1840 года подобен в данном случае ходу мысли Толстого 1870-х годов. Оба они переживают период отказа от понятий «там» и «туда»; оба они в тот момент выражают коллизию безрелигиозного сознания. От этой коллизии Толстой ушел в свое религиозное учение, Белинский преодолевал ее верой в социальность, в действительность общественного человека. Но преодоление было еще впереди, а пока что логика развития детерминистического сознания вела к неизбежной антиномии между безусловной ценностью единичного человека и его обреченностью уничтожению. В другом письме к Боткину того же 1840 года Белинский прямо говорит об этом: «Что до личного бессмертия,— какие бы ни были причины, удаляющие тебя от этого вопроса и делающие тебя равнодушным к нему,— погоди, придет время, не то запоешь. Увидишь, что этот вопрос — альфа и омега истины и что в его решении — наше искупление. Я плюю на философию, которая потому только с презрением прошла мимо этого вопроса, что не в силах была решить его. Гегель не благоволил ко всему фантастическому, как прямо противоложному определенно действительному... Ты говоришь, что веришь в свое бессмертие, но что же оно такое? Если оно и то, и другое, и все, что угодно,—и стакан с квасом, и яблоко, и лошадь,— то я поздравляю тебя с твоею верою, но не хочу ее себе. У меня у самого есть поползновение *верить* то тому, то другому, но нет силы *верить*, а хочется знать достоверно. Ты говоришь, что при известии о смерти Станкевича тебя вдруг схватил вопрос: что же стало с ним? А разве это пустой вопрос? Разве без его решения возможно примирение?.. Нет, я так не отстану от этого Молоха, которого философия назвала Общим, и буду спрашивать у него: куда дел ты его и что с ним стало?.. Ты говоришь: ради бога, станем гнать от себя рассудочные рефлексии о *там*, о будущей жизни, как понапрасну лишающие настоящее его силы и жизни. Прекрасно: но

где достоверность того, что эти рефлексии — рассудочные, а не разумные? Потом: я хочу прямо смотреть в глаза всякому страху и ничего не гнать от себя, но ко всему подходить. Наконец: что даст тебе настоящее, которому (по старой привычке) приписываешь ты и силу и жизнь? Что даст оно тебе? — *дым фантазий*? Сражайся за него, Боткин, ратуй, елико возможно, и не замечай, как злобно издевается оно над тобою!» (XI, 552—553).

В том, что писал Белинский о смерти Станкевича, есть совпадения, почти текстуальные, с тургеневским «Довольно»[1], с «Исповедью» Толстого. Достоевский 1860—1870-х годов, неотступно и жадно изучая тип атеиста или богоборца, обращается не только к современному «нигилизму», но и к людям своей молодости, к людям 40-х годов — Спешневу, Петрашевскому[2], Белинскому. Вспоминая Белинского в «Дневнике писателя» 1873 года, Достоевский помещает его именно в этот ряд, в ряд русских атеистов. «Я застал его страстным социалистом, и он прямо начал со мной с атеизма. В этом много для меня знаменательного, — именно удивительное чутье его и необыкновенная способность глубочайшим образом проникаться идеей. Интерналка, в одном из своих воззваний, года два тому назад, начала прямо с знаменательного заявления: «Мы прежде всего общество атеистическое», то есть начала с самой сути дела; тем же начал и Белинский... Как социалисту ему прежде всего следовало низложить христианство; он знал, что революция непременно должна начинать с атеизма. Ему надо было низложить ту религию, из которой вышли нравственные основания отрицаемого им общества»[3].

Умственная жизнь русской интеллигенции 30—40-х годов была средой кристаллизации идей, впоследствии раскрывшихся в духовном опыте и в творчестве Толстого и Достоевского.

---

[1] В 1864 году Тургенев писал в лирическом очерке «Довольно»: человеку «одному дано «творить»... но странно и страшно вымолвить: мы творцы... на час, — как был, говорят, калиф на час... Каждый более или менее смутно понимает свое значение, чувствует, что он сродни чему-то высшему, вечному — и живет, должен жить в мгновеньи и для мгновенья».

[2] Спешнев в какой-то мере является прототипом Ставрогина, Петрашевский — Петра Верховенского.

[3] Достоевский Ф. М. Дневник писателя за 1873 и 1876 годы. М. — Л., 1929, с. 8.

Самообличение, этический и психологический накал поисков смысла жизни и смерти — это и есть «толстовский элемент» самоанализа Белинского. Но в письмах Белинского, особенно в его письмах конца 30-х — начала 40-х годов, есть и темы, устремленные к Достоевскому. Прежде всего тема любви-ненависти, дружбы-вражды, проходящая через переписку с Бакуниным (формула «любовь-ненависть» определяет, например, в «Подростке» отношение Аркадия к Версилову).

В письмах Белинского можно найти не только мотив любви-ненависти, но и мотив блаженства-страдания: «Они говорили друг с другом с лицами, сияющими блаженством. Мне казалось, что моя истерзанная грудь не выдержит этой пытки; но то была не ревность и не зависть — я очень хорошо сознавал, что если бы она и любила меня, мне от этого не легче бы было, я обоим желал им счастья, обоих любил их — и все-таки тяжко страдал и между тем упивался моим страданием, как пьяница в запое, потому что в нем много было человеческого. И потому какая-то сила непреодолимая влекла меня в этот дом, чтобы насладиться страданием»[1] (XI, 398). В его письмах есть и другие предвестия мира Достоевского. Вот письмо к Боткину от 8 сентября 1841 года, когда Белинский весь уже поглощен социальностью: «*Что мне в том*, что живет общее, когда страдает личность? *Что мне в том*, что гений на земле живет в небе, когда толпа валяется в грязи? Что мне в том, что *я* понимаю идею, что мне открыт мир идеи в искусстве, в религии, в истории, когда я не могу этим делиться со всеми, кто должен быть моими братьями по человечеству, моими ближними по Христе, но кто мне чужие и враги по своему невежеству? *Что мне в том*, что для избранных есть блаженство, когда большая часть и не подозревает его возможности? *Прочь же от меня блаженство, если оно достояние мне одному из тысяч! Не хочу я его*, если оно у меня не общее с меньшими братьями моими!» (XII, 69). Это напоминает «возвращение билета» Иваном Карамазовым, напоминает знаменитый его разговор с Алешей даже синтаксическими оборотами, отдельными формулировками (эти параллели мною подчеркнуты): «*Что мне в том*, что

---

[1] Письмо 1839 года. Речь идет об А. М. Щепкиной и Каткове.

виновных нет... и что я это знаю,— мне надо возмездие, иначе ведь я истреблю себя... *Не хочу гармонии, из-за любви к человечеству не хочу. Я хочу оставаться лучше со страданиями неотомщенными.* Лучше уж я останусь при неотомщенном страдании моем и неутоленном негодовании моем, *хотя бы я был и неправ.* Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе столько платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно... Не бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю».

Достоевский начал вплотную работать над «Братьями Карамазовыми» в 1878 году, но процесс становления замысла, кристаллизации тем романа начался раньше. А. С. Долинин относит это начало к 1877-му и отчасти даже к 1876 году [1]. Между тем в 1875 году в «Вестнике Европы» печаталось продолжение биографии Белинского, написанной А. Пыпиным на основе еще не изданной его переписки. В седьмой главе биографии (февральский номер «Вестника Европы») процитировано письмо Белинского к Боткину от 8 сентября 1841 года и процитированы именно приведенные только что строки, напоминающие «возвращение билета» [2]. В 1870-х годах Достоевский думал о Белинском, писал о нем в «Дневнике писателя» 1873 и 1877 годов. Надо полагать, что он не прошел мимо биографии Пыпина. Быть может, творческая память Достоевского вобрала в себя формулировки Белинского и донесла их до монолога Ивана Карамазова. Тождества здесь, конечно, нет. Для Белинского главный вопрос — судьба большинства, «меньших братий»; для Достоевского — нравственная невозможность купить всеобщую гармонию ценою страданий хотя бы одного человека.

Дело не только в отдельных параллелях. Атмосфера переписки с Бакуниным в целом — атмосфера любви-ненависти, обнаженных признаний и облекающихся плотью жизни идей, отношений страстных, изменчивых — содержала начала, впоследствии исследованные Достоевским.

---

[1] См.: Долинин А. С. Последние романы Достоевского. М. — Л., 1963, с. 235 и далее.

[2] См.: Пыпин А. Белинский В. Г. Опыт биографии. — «Вестник Европы», 1875, № 2, с. 617.

От духовной жизни кружка Станкевича и в особенности от писем Белинского прослеживается движение к Толстому и Достоевскому, двум вершинам русского и мирового романа. Это закономерно. Белинский как критик и историк литературы впервые сформулировал принципы русского реализма. Но Белинский был критиком особого масштаба и особых предвидений именно потому, что одновременно в нем шла не отраженная в печати, огромная, страшно трудная работа осознания не только социальных и нравственных задач, но и психологических форм нового, *действительного* человека.

МЕМУАРЫ



Литература воспоминаний, автобиографий, исповедей и «мыслей» ведет прямой разговор о человеке. Она подобна поэзии открытым и настойчивым присутствием автора. Промежуточным жанрам, ускользавшим от канонов и правил, издавна присуща экспериментальная смелость и широта, непринужденное и интимное отношение к читателю. Острая их диалектика — в сочетании этой свободы выражения с несвободой вымысла, ограниченного действительно бывшим.

Типология мемуаров многообразна — от «Исповеди» Руссо с ее предельным самораскрытием человека до хроникально-политических воспоминаний мадам де Сталь («Десять лет изгнания»), которые начинаются фразой: «Я решилась рассказать обстоятельства моего десятилетнего изгнания не для того, чтобы занимать общество собой».

Иногда лишь самая тонкая грань отделяет автобиографию от автобиографической повести или романа. Имена действующих лиц заменены другими — эта условность сразу же переключает произведение в другой ряд, обеспечивая пишущему право на вымысел. Для этого Стендалю достаточно было назвать Анри Брюларом героя своей автобиографии или Достоевскому ввести в «Записки из Мертвого дома» фигуру рассказчика, человека, отбывающего каторгу за убийство жены. По соображениям цензурным Достоевский не мог в «Записках» вести рассказ от лица петрашевца. Но каковы бы ни были внешние причины замены рассказчика, в результате оказывалось уже невозможным подходить к «Запискам из Мертвого дома» с требованиями и критериями фактической точности (в «Записках» Достоевский нередко от нее отклоняется во имя своего писательского замысла). Горький в трилогии сохранил свое имя, но «Детство», «В людях», «Мои университеты» он сам называл «повестями», несмотря на их автобиографическую достоверность. Эти произведения полностью расположены на путях художественного творчества Горького.

Наряду с мемуарными произведениями, смежными с повестью или романом, существуют и принципиально иные. В них — при неизбежных общих связях с тем или

другим литературным направлением — резко выражена специфика жанра, его особые цели и возможности. О трех таких произведениях я буду здесь говорить. Это «Мемуары» Сен-Симона, «Исповедь» Руссо, «Былое и думы» Герцена. Это произведения в высшей степени отмеченные мемуарной спецификой и очень разные — не только потому, что в них нашли отражение разные исторические эпохи, но и по своей структуре и своим познавательным задачам. Сен-Симон — создатель мощного потока социально-моральных портретов, «характеров» своих современников. Руссо обращен к «внутреннему человеку», Герцен — к человеку в его диалектически-историческом качестве. Каждая из этих книг была одновременно историческим и «человеческим» документом, высоким созданием словесного искусства, новой ступенью познания действительности и человека.

1

О «Мемуарах» герцога Сен-Симона существует обширная литература, эта удивительная книга изучалась с разных точек зрения — как исторический источник, как памятник эпохи, как художественное произведение. В пределах же настоящей работы «Мемуары» рассматриваются только в плане проблем понимания и изображения характера.

Сент-Бёв назвал Сен-Симона соглядатаем своего века [1]. Уникальное произведение мировой мемуарной литературы, его воспоминания в разных изданиях насчитывают от двадцати до сорока с лишним томов;[2] они охватывают период от начала 90-х годов XVII века до 1723 года (последнее двадцатипятилетие царствования Людовика XIV и период регентства). После смерти Сен-Симона в 1755 году правительство Людовика XV, опасаясь разоблачений, конфисковало эту гигантскую рукопись (вместе с другими документами Сен-Симона). Около семидесяти пяти лет рукопись пролежала под спудом в архиве министерства иностранных дел и впервые, если не считать отдельных извлечений, в относительно полном виде была опубликована в 1829—1830 годах. Мемуары Сен-Симона оказались, таким образом, звеном, изъятым из историографического и литературного ряда своего времени [3].

Считалось прежде, что мемуары Сен-Симона представляют собой нечто вроде дневника, который он вел изо дня в день и который на старости лет окончательно обработал. Эту концепцию подсказал потомству сам Сен-Симон

---

[1] Sainte-Beuve C.-A. Causeries du lundi, v. 3. Paris, 1851, p. 213.

[2] На русском языке существует двухтомное издание избранных фрагментов в переводе И. М. Гревса (Сен-Симон. Мемуары. М. — Л., 1934—1936). Там, где это возможно, цитирую по этому изданию (в тексте, с указанием тома и страницы), позволяя себе здесь, как и в следующих главах, отдельные уточнения согласно французскому подлиннику. В остальных случаях переводы сделаны мною по изданию: Saint-Simon. Mémoires. «Bibliothèque de la Pléiade», 1—7 v. Paris, 1953—1961.

[3] Судьба их в этом смысле отчасти напоминает судьбу «Былого и дум». В течение десятилетий величайшее произведение Герцена в России оставалось под запретом и было известно сравнительно узкому кругу читателей.

своим утверждением, что уже с 1694 года он начал вести систематические мемуарные записи. Свидетельствует об этом и сохранившееся письмо Сен-Симона 1699 года к аббату ордена траппистов Рансе: Сен-Симон просит своего духовного наставника ознакомиться с фрагментами мемуаров, над которыми он работает втайне от всех. Далее, однако, теряются следы этих первоначальных записей. Во всяком случае, среди гигантского рукописного наследия Сен-Симона[1] их обнаружить не удалось. В результате тщательных разысканий французские историки восстановили примерно картину создания «Мемуаров».

В 1729 году Сен-Симон получил копию многотомной рукописи дневника Данжо, придворного, который в течение многих лет бездумно и скрупулезно изображал день за днем жизнь двора Людовика XIV. Эту рукопись Сен-Симон снабдил своими замечаниями и «добавлениями» — иногда краткими, иногда разрастающимися в обширные экскурсы;[2] в своей совокупности они образуют своего рода первую редакцию «Мемуаров». Работа Сен-Симона над дневником Данжо продолжалась почти десять лет. По-видимому, в 1739 году (64-х лет от роду) он приступил к окончательной редакции «Мемуаров» и завершил ее около 1750 года.

В процессе этого труда Сен-Симон использовал огромное количество заготовленных им материалов — свои прибавления к дневнику Данжо (быть может, и свои собственные, позднее утраченные дневниковые записи), свои записки и трактаты, касавшиеся разных исторических, генеалогических, политических вопросов, дипломатические бумаги, исторические разыскания, письма, извлечения из мемуаров современников или из копий церемониймейстерских реестров со всеми деталями этикета и придворной иерархии и многое другое. Память и воображение Сен-Симона переплавили эту документальную массу в неповторимый мир непосредственно увиденного.

Сен-Симон полемизировал с Данжо и издевался над его благолепием, но дневник Данжо он весьма широко использовал, извлекая из него множество фактов и общую

[1] 277 переплетенных томов, папок и портфелей с документами. Среди них одиннадцать рукописных томов, содержащих окончательный текст «Мемуаров».

[2] Journal du M. de Dangeau... avec les additions inédites du duc de Saint-Simon, Paris, 1854—1860, 19 vol.

хронологическую схему событий[1]. Вместе с легендой о том, что «Мемуары» Сен-Симона создавались как дневник, по горячим следам событий, пала и легенда о литературном дилетантизме Сен-Симона. Считалось, что этот большой барин не удостаивал править и отделывать то, что он набросал со всей аристократической небрежностью. Он писал «спустя рукава бессмертные страницы» — сказал о Сен-Симоне Шатобриан. Сам Сен-Симон подал повод для подобных суждений в «Заключении» к своим «Мемуарам»: «Чтобы хорошо исправить то, что написано, надо уметь хорошо писать; но из этой книги ясно, что претендовать на это я не могу» (II, 422). Сен-симоновская аффектация небрежности, подхваченная романтиками, не выдержала испытания научной критикой. Позднейшие исследования показали, что перегруженный, трудный стиль Сен-Симона — не порождение аристократического дилетантизма, а сознательное орудие больших художественных задач, что Сен-Симон упорно работал над текстом своих «Мемуаров». Об этом свидетельствует хотя бы сопоставление «Прибавлений» к дневнику Данжо с окончательными редакциями изложения тех же эпизодов. Свое повествование Сен-Симон сжимает и расширяет, заостряет и смягчает, он изменяет оценки (иногда и факты), он ищет и находит другие слова — как всякий художник, работающий над черновиком.

Первоначально «Мемуары» Сен-Симона были восприняты главным образом как памятник эпохи и как исторический источник. Академическая историография судила и осуждала автора по своим законам. А. Шерюэль, редактор первого научного издания «Мемуаров», отдавая дань Сен-Симону-художнику, подробно показывает, как бурные страсти Сен-Симона, его аристократические предрассудки и политические интересы деформируют историческую действительность. Постепенно, однако, другая точка зрения завоевывает умы. Сен-Симон — великий писатель, имеющий право на субъективное видение мира, даже на деформацию отдельных фактов во имя высшей правды, поэтической и исторической. Начало этому

---

[1] Творческая история «Мемуаров» Сен-Симона освещена в ряде исследований. См.: Chéruel A. Saint-Simon considéré comme historien de Louis XIV, ch. 9; Coirault Yves. Les «Additions» de Saint-Simon au «Journal» de Dangeau. Perspectives sur la genèse des «Mémoires». Paris, 1965; Coirault Yves. L'optique de Saint-Simon. Paris, 1965, p. 479—482.

направлению в оценке Сен-Симона положил в 1850-х годах Сент-Бёв, глава романтической критики (в 50-х годах уже несколько запоздалой). Сен-Симон у Сент-Бёва — создатель огромного и неповторимого мира, гиперболичный, метафорический, рассматривающий жизнь в увеличительное стекло. Сент-Бёв сравнил Сен-Симона с Рубенсом и Шекспиром, назвал его «Тацитом, несущимся во весь опор». «Любая эпоха,— писал Сент-Бёв в 1856 году,—у которой нет своего Сен-Симона, сначала кажется пустынной, и безмолвной, и бесцветной; что-то в ней есть нежилое» [1].

В том же духе выступил Тэн. Он писал, что страстность Сен-Симона «лишает его стиль всякой стыдливости. Умеренность, литературный вкус, красноречие, благородство — все унесено и утоплено... Кухня, конюшня, кладовая, ремесло каменщиков, зверинец, публичный дом — отовсюду он заимствует свои выражения. Он резок, тривиален и лепит свои фигуры из грязи. Оставаясь вельможей, — он народен; его великолепие все совмещает. Пусть буржуа очищают свой стиль, осторожно в качестве людей, покорных Академии; он стиль свой готов вывалять в канаве, как человек, презирающий свою одежду и считающий, что он выше всяких пятен...» [2]

В дальнейшем Сен-Симона сопоставляли с великими писателями разных веков, особенно упорно с Бальзаком [3]. Ла Варанд в своей книге «Герцог де Сен-Симон и его человеческая комедия» предложил следующий взаимосвязанный ряд: Рабле, Сен-Симон, Бальзак, Пруст. Другой исследователь утверждает, что «этот феодальный герцог — современник Золя». В той же связи автор упоминает и о Толстом [4]. Герберт де Лей, автор монографии «Марсель Пруст и герцог де Сен-Симон», отметил: «Сен-Симон в изображении критики наших дней — это Сен-Симон отчасти прустианский. В критических работах, посвященных Прусту, фраза о Сен-Симоне стала необходи-

---

[1] Sainte-Beuve C.-A. Causeries du lundi, v. 15. Paris, 1862, p. 424.

[2] Taine H. Essais de critique et d'histoire. Paris, 1887, p. 240—241, 245.

[3] См.: Breton A. La «Comédie humaine» de Saint-Simon. Paris, 1914; De la Varende J. Monsieur le duc de Saint-Simon et sa comédie humaine. Paris, 1955.

[4] Sarolea Charles. In: Duc de Saint-Simon. La cour de Louis XIV. Paris, 1911, p. 20.

мой; точно так же — после выхода романа «В поисках утраченного времени» — в работах о Сен-Симоне обязательна фраза по поводу Пруста»[1].

Сен-Симон — Шекспир, Рабле, Бальзак, Золя, Толстой, Пруст... Подобные сопоставления творческих методов могут быть в своем роде плодотворны и интересны, но они требуют осторожности. Иначе исчезает различие между XVII — XVIII веком и XIX или XX, различие между романом и мемуарами. Тем самым стерта познавательная специфика произведения и потеряно его место в истории понимания и изображения человека.

Сен-Симон бесспорно был великим художником, но произведение его не роман. Специфика Сен-Симона в том, что он писал о действительно бывшем, укладывая его в схемы — религиозные, политические, эстетические,— заданные ему эпохой, а действительно бывшее, воспринятое с неимоверной силой зрения, взрывало эти схемы, одновременно черпая в них свою структуру.

Сен-Симон писал свои «Мемуары» в 1740-х годах, после Монтескье, рядом с Вольтером, оставаясь притом человеком конца царствования Людовика XIV. Но и для этой эпохи Сен-Симон архаичен. В нем явственно выражено доклассическое, барочное начало, органически связанное с идеологией Сен-Симона. Среди раболепной знати двора Людовика XIV Сен-Симон лелеял утопию аристократической монархии, чья пирамида увенчивается королем, окруженным советниками — герцогами и пэрами. Сен-Симон до ярости враждебен нивелирующей политике короля, буржуазным реформам Кольбера и Лувуа,— всему, в чем он видел господство чиновников, выходцев из подлой буржуазии и незаконных отпрысков Людовика, которых тот предпочитал своим законным, поскольку их величие было делом его произвола. Но идеология Сен-Симона не была порождением феодальной Фронды, потрясавшей Францию в конце 40-х — начале 50-х годов XVII века. Сен-Симон фанатически культивировал свое герцогское достоинство, несмотря на то, а вернее, именно потому, что он был потомком захудалого дворянского рода, сыном фаворита Людовика XIII, пожалованного

---

[1] Ley Herbert. Marcel Proust et le duc de Saint-Simon. Londres, 1966, p. 122.

титулом герцога и пэра Франции. По своей социальной природе Сен-Симон принадлежал к новой знати. Жалованный пэр — как он мог хотеть, чтобы короли не делали герцогов? Но он хотел, чтобы за созданными ими людьми короли признавали некое абсолютное, метафизическое и независимое от них достоинство. То есть он хотел невозможного.

Сен-Симон был путаным политиком, но противоречивость исходных позиций много дала ему как «соглядатаю своего века». Он всегда в оппозиции и ко всему беспощаден — к деспотизму короля, к произволу министров и чиновников, к претензиям буржуазного парламента, к процветанию новой знати и к подобострастию старой, не умеющей блюсти свою честь.

Сен-Симон ориентируется на времена Людовика XIII, благодетеля Сен-Симонов, на симпатии и антипатии своего отца, после смерти Людовика XIII навсегда удалившегося от двора. Из сурового родительского дома Сен-Симон вынес чистоту нравов (столь странную в условиях Версаля), религиозный и моральный ригоризм и до конца сохранившуюся архаичность литературных навыков и вкусов. Архаичность имеет свою диалектику: она одновременно означает и свободу от господствующих канонов и правил. У больших художников из нее вырастают открытия нового, предвосхищения будущего. Так было и с Сен-Симоном.

Тэн подчеркивает, что архаическая загроможденность, кажущаяся сумбурность сенсимоновского стиля — факт не только эмоциональный, но и интеллектуальный; Сен-Симон слишком многое хочет сразу сказать и слишком точно объяснить сказанное: «Никто не схватывает с такой быстротой и столько предметов сразу; вот почему его стилю свойственны страстные сокращения, пояснительные идеи, в качестве дополнения пристегнутые к основной фразе, сдавленные малым пространством, как бы унесенные вихрем вместе со всем прочим... Он начинает, другая идея вырывается наружу, оба потока скрещиваются, он их не разделяет и предоставляет им течь в одном канале. Отсюда эти растрепанные фразы, эти переплетения, эти идеи, напяленные набекрень и торчащие во все стороны, этот колючий стиль, который весь топорщится неожиданными пристройками, своего рода дикая чаща, где сухие, абстрактные идеи, скрещиваясь с цветущими мета-

форами, нагромождаются, душат друг друга и душат читателя»[1].

В XVIII веке отдельным лицам удалось ознакомиться с засекреченной правительством рукописью Сен-Симона. Реакция их характерна: мемуары чрезвычайно интересны, но плохо написаны, стиль ужасен, портреты неудачны,— эти приговоры пуризма и классического хорошего вкуса принадлежат двум высокопоставленным читательницам (отзывы их Сент-Бёв привел в своих статьях о Сен-Симоне 1851 и 1856 годов). Зато писательской манерой Сен-Симона восхищались романтики, которых влекло к доклассической, еще не закрепощенной правилами, ренессансной и барочной языковой и образной стихии. Ведь тот же Сент-Бёв открыл французам великого Ронсара и других поэтов Плеяды, которые со времен классицизма считались образцами напыщенности, невнятицы и дурного вкуса.

Однако указанием на доклассические склонности не исчерпывается вопрос о литературных традициях Сен-Симона. Писателей XVIII века Сен-Симон старался не замечать, но — несмотря на его явное равнодушие к художественной литературе — на страницах «Мемуаров» с уважением упоминаются имена почти всех крупнейших деятелей французской литературы XVII века. И не только упоминаются. В какой-то очень своеобразной форме «Мемуары» впитали опыт классической трагедии и комедии, сатиры, бурлеска, опыт Корнеля, Мольера, Буало, Лафонтена, даже Скаррона, о котором Сен-Симон отозвался с одобрением. Все эти воздействия были косвенными и опосредствованными, но прямым и чрезвычайно острым был интерес Сен-Симона к сочинениям историков, мемуаристов, моралистов. Сен-Симон ведь считал, что он пишет *историю*. И методология «Мемуаров» вырабатывалась на многочисленных образцах такого рода (что, конечно, не означает подражания образцам), от античных историков (Тит Ливий, Плутарх, Тацит) и старинных хроник до мемуаров современников. Ряд мемуаристов XVII века Сен-Симон упоминает в своем произведении (Бассомпьера, Реца, Рогана).

Во французской мемуарной литературе XVII — XVIII веков намечается несколько основных типов. Мемуары хроникального типа, посвященные политическим

---

[1] Taine H. Essais de critique et d'histoire, pp. 249—250.

событиям (например, история Фронды в знаменитых мемуарах Реца и Ларошфуко) [1], военным кампаниям (мемуары маршала Виллара и других военачальников), дипломатическим демаршам (записки Торси) и т. д. С другой стороны, мемуары типа интимной придворной хроники, придворных и светских анекдотов. Наряду с уже упомянутым дневником Данжо, это, например, мемуары племянницы Ментенон мадам де Кайлюс или мемуары мадам де Сталь (Делоней) о дворе герцогини Мэнской.

Все разновидности мемуаров отдавали большую или меньшую дань попутной характеристике современников, модному в XVII веке жанру *портрета*. Но для Сен-Симона проблемы портретной характеристики становятся основными, потому что он сознательно ставил себе задачи не только и не столько хроникальные, сколько морально-психологические. Он хотел понять человека. Не человека вообще, как Паскаль, не социально-моральный тип в чистом виде, как Лабрюйер, а действительно существовавшего, единичного человека. В предисловии к «Мемуарам» он прямо говорит, что события останутся для нас в хаотическом состоянии, пока не будут охарактеризованы принимавшие в них участие люди и объяснены поступки этих людей. Вот почему наряду с мемуарами, и в еще большей, может быть, степени, для Сен-Симона были важны такие жанры эпохи, как портреты, характеры, мысли, максимы, наконец письма.

Моральные размышления Паскаля и Николя, «пружины» Ларошфуко, социальные маски Лабрюйера, наблюдения мадам де Севинье — все это оставило свой след в творчестве Сен-Симона. Его «Мемуары» — огромный синтез источников и традиций, породивших произведение, единственное в своем роде. Методология «промежуточных» жанров сочетается в них с формами восприятия жизни, выработанными классической трагедией, комедией, бурлеском и сатирой. В литературе о Сен-Симоне встречаются убедительные сопоставления отдельных мест «Мемуаров» то с «Тартюфом» и «Мнимым больным» Мольера, то с проповедями Боссюэ.

Классицизм строжайше запрещал смешение жанров. Но мемуары — это не каноническая литература. Они за

[1] Мемуары Ларошфуко — мемуары хроникальные, но они тем не менее отличаются искусством психологических характеристик. В еще большей мере это относится к блистательным портретам в мемуарах кардинала Реца.

пределами правил «Искусства поэзии». И Сен-Симон позволяет себе сочетания трагического с комическим, возвышенного с тривиальным. Позволяет вполне сознательно — чему свидетельством его формулировка: «Самым ужасным зрелищам присущи порой самые комические контрасты». Повествование Сен-Симона неоднородно. В нем потенциально содержатся разные жанры, во всяком случае разные типы прозы. В избранных изданиях Сен-Симона отбираются, понятно, ключевые моменты — большие сцены, характеристики основных исторических персонажей. Это совсем не дает представления о структуре «Мемуаров». В основе их как бы хроникальная информация (канвой для нее послужил дневник Данжо), где большое смешано с малым, государственное с домашним,— поток сменяющихся смертей, рождений, бракосочетаний, битв, дипломатических акций, богословских прений, придворных приемов и обедов.

Приведу подзаголовки одной из глав. Деление на главы принадлежит издателям «Мемуаров», подзаголовки же воспроизводят пометки Сен-Симона на полях его рукописи: «Смерть герцогини Шольнской. — Смерть Шамаранда-отца.— Книга «Проблема» сожжена по постановлению парламента.— Путешествие мадам де Немур, принца Конти и других претендентов в Невшатель.— Карловицкий мир.— Наследный принц Баварский объявлен наследником испанского престола; его смерть.— Признание девятого собрания выборщиков.— Смерть знаменитого кавалера Темпль.— Сокровище, которое тщетно искали для короля у архиепископа Реймского.— Смерть кавалера де Куазлен.— Герцог Монакский — посланник в Риме; его безуспешные домогательства.— Обращение «монсеньер», употребленное государственными секретарями и по отношению к государственным секретарям.— Кресло аббата де Сито во время генеральных штатов в Бургундии.— Мадам де Сен-Жеран отозвана.— Бракосочетание графа Оверньского и мадемуазель де Вассенаер.— Посольство в Марокко.— Торси — министр; странная присяга.— Исчезновение Рейневиля, лейтенанта королевской гвардии.— Самоубийство Пермильяка».

В хроникальном потоке прорезываются отдельные повествовательные формы, имеющие свою типологию. Это прежде всего *портреты* (обычно они приурочены к сообщению о смерти данного лица), это структурно законченные анекдоты, сцены — то мимолетные, то разработанные

с театральной обстоятельностью и наглядностью. Есть и размышления, и риторические отступления, и даже вкрапленные в текст максимы. Формы своего художественного мышления — как и формы своих политических и религиозных воззрений — Сен-Симон получил от своей рационалистической эпохи. Но он не создавал идеальные образы, трагедийные или комедийные, ни даже принадлежащие к жанру литературных «характеров» и «портретов». Он хотел рассказать об увиденном,— и оно прорывало заданную временем форму.

В какой же мере увиденное действительно было увиденным? Как поделить славу Сен-Симона между памятью и воображением?

Историки сначала уличили Сен-Симона в пристрастности, в субъективности, во множестве неточностей и отступлений от истины. Потом было провозглашено: «Мемуары» Сен-Симона — не история, а поэзия. Эта точка зрения развивалась и достигла наконец крайних пределов. Ив Куаро в своей книге «Оптика Сен-Симона» и в книге о добавлениях к журналу Данжо трактует Сен-Симона как гениального визионера, чье воображение порождает, изобретает воспоминание. Не художественный вымысел, а именно воспоминание, в котором реальное неотделимо уже от воображаемого [1].

Эти соображения интересны для характеристики художественного видения Сен-Симона, но решить вопрос о соотношении в его творчестве реального и воображаемого невозможно, я полагаю, не обращаясь к сенсимоновскому пониманию истории. Невозможно без этого объяснить резкое противоречие между писательской практикой Сен-Симона (его вольное обращение с фактами) и несомненно искренними уверениями в собственной точности и правдивости [2], которые содержатся во вступлении и в

---

[1] См.: Coirault Yves. L'optique de Saint-Simon. Essai sur les formes de son imagination et de sa sensibilité d'après les «Mémoires». Paris, 1965.

Еще раньше Рене Думик утверждал, что Сен-Симон, в сущности, прикладывает к действительности образы, выношенные его творческим воображением (Doumic René. Saint-Simon. La France de Louis XIV. Paris, 1920).

[2] «Вступление» предостерегает против преувеличения и преуменьшения, против всех ловушек «чувства, вкуса и воображения. Все должно исчезнуть перед самомалейшей истиной». То есть Сен-Симон осуждает все то, что было его величайшей писательской силой.

заключении к его «Мемуарам» (в «Заключении» Сен-Симон, впрочем, признал, что полное беспристрастие для мемуариста невозможно).

Во «Вступлении» Сен-Симон изложил свой взгляд на историографию, характерный для эпохи, когда не существовало еще ни историзма в позднейшем его понимании (историческое мышление начинает складываться только у французских и немецких просветителей), ни отчетливой границы между историей и мемуарами. Сен-Симон различает историю общую и частную. Общая охватывает жизнь нескольких народов или события нескольких веков. Частная история «совершается на глазах у автора», ее цель — «ввести читателя в среду действующих лиц повествования так, чтобы ему казалось, что он не столько читает историю или мемуары, сколько сам проникает в тайны всего изображаемого и является зрителем всего рассказанного».

Короли, вельможи, двор, придворные партии и интриги, смена любовниц, министров и фаворитов, битвы и дипломатические хитросплетения — все это было возможным содержанием мемуаров. Для людей XVII века из этих же элементов состояла история. Но к истории так понимаемой Сен-Симон предъявляет особые требования. Он против мертвой фактичности, образчиком которой для него является дневник Данжо. «Необходимо, чтобы повествование о событиях раскрыло их происхождение, их причины, их последствия и их взаимную связь... Необходимо раскрыть интересы, пороки, добродетели, страсти, ненависть, дружбу и все другие пружины — как главные, так и побочные,— интриг, заговоров и общественных и частных действий, имевших отношение к описываемым событиям, и все разделения, разветвления, течения, которые становятся источником и причиной других интриг и порождают другие события». Итак, история должна быть исследованием страстей, интересов, *пружин* (тех самых, которые изучал Ларошфуко). Историк или мемуарист (различие несущественно) должен пробиваться сквозь пласты поддающихся внешнему наблюдению событий в область невидимых внутренних мотивов. А это неизбежно ведет к домыслу и предположению, к гипотетической реконструкции скрытого от наблюдателей мира. Но этот внутренний мир в свою очередь требовал от мемуариста зримого воплощения — внешних признаков, символически значимых деталей. К работе воображения

предъявлялись как бы встречные требования — извне и изнутри.

В литературе о Сен-Симоне давно уже обращено внимание на особую, почти театральную наглядность нескольких больших сцен с многочисленными, подробно изображенными персонажами: двор после смерти старшего дофина, захват власти герцогом Орлеанским на заседании парламента 1715 года, королевское заседание парламента 1718 года и другие. Остановлюсь на одной из этих сцен.

Умер внезапно монсеньер, пятидесятилетний сын Людовика XIV. Наследником престола становится покровитель Сен-Симона, внук короля герцог Бургонский. Один миг изменил при дворе все соотношения. Сен-Симон описывает ночь после смерти «большого дофина».

«Все присутствующие представляли собой фигуры поистине выразительные. Надо было только иметь глаза, ничего даже не зная о жизни двора, чтобы различать заинтересованность, написанную на одних лицах, или равнодушие — на лицах других, которые не были затронуты событием... В эти первые минуты непосредственно проявились первые движения, словно написанные с натуры... Глаза мрачно блуждали, руки делали непроизвольные движения, но в общем все находились в почти полном оцепенении... Те, которые уже расценивали событие как выгодное для них, тщетно напускали на себя серьезность, стараясь держаться печально и сурово,— все это служило лишь прозрачным покровом, который не мешал зорким глазам замечать и различать все их черты... Герцог Бургонский плакал умиленно и чистосердечно естественными слезами, проникнутыми религиозным терпением. Герцог Беррийский (младший брат герцога Бургонского, любимец умершего дофина — *Л. Г.*) так же чистосердечно проливал изобильные слезы, но слезы, я бы сказал, кровавые, столько в них было горечи, он испускал не рыдания, а крики и вопли. Иногда он умолкал, задыхаясь, потом вновь разражался так бурно, с таким громким шумом, словно труба, гудящая от отчаяния, так что многие кругом в свою очередь разражались рыданиями, вторя ему то ли из сострадания, то ли из вежливости... Герцогиня Беррийская была вне себя... Лицо ее выражало самое горькое отчаяние и ужас. На нем словно начертано было бешенство горя, не горя любви, но горя корысти; резкие, но глубокие и дикие паузы чередовались с новыми потоками

слез и произвольных, но сдерживаемых движений, выражавших чрезвычайную душевную боль, плод углубленного предшествовавшего размышления... Герцогиня Бургонская тоже утешала мужа, и ей это давалось легче, чем показывать вид, что она сама нуждается в утешении... Частым сморканием отвечала она на крики своего зятя. Слезы, вызванные окружающим зрелищем, слезы, напряженно сдерживаемые, помогали искусству, с каким она владела платком, заставляя краснеть щеки, расширяться зрачки, вызывая пятна на лице, и в то же время затаенный взгляд ее постоянно гулял по присутствующим, всматриваясь, как ведет себя каждый. ...Для тех, кто хорошо знаком с интимной картой какого-нибудь двора, первые впечатления от резких событий такого порядка... представляют чрезвычайный интерес. Каждое лицо напоминает вам заботы, интриги, пот, пролитый для продвижения карьеры, для создания и организации заговоров; искусство удержаться самим и устранить других и всевозможные средства, пускаемые в ход для достижения таких целей; более или менее упроченные связи, отдаления, охлаждения, ненависть, худые услуги, уловки, авансы, предосторожности, мелочность, низость всякого рода; неудачи одних посреди их дороги, на пути или при осуществлении их надежд; оцепенение тех, кто полностью наслаждался ими; сила, приобретенная от того же толчка их противниками и противоположною кликою; упругость пружины, которая в данную минуту движет их маневры и замыслы к успеху; чрезвычайные и негаданные достижения одних (и я был в числе таких!), бешенство, какое от этого испытывают другие, их досада и необычайные трудности это скрыть... вся эта груда живых картин и важных происшествий доставляет огромное удовольствие... самое сильное из тех, какими можно насладиться, наблюдая за жизнью какого-нибудь двора...» (I, 317—325).

Концепция Сен-Симона ясна,— он изучил внутренние пружины, движущие этими людьми, и поэтому с легкостью и злобным наслаждением читает внешние знаки их поведения. Выразительно в этом поведении все — от брошенного на соседей беглого взгляда до рыданий герцога Беррийского, подобных трубе, «гудящей от отчаяния». Но чем выразительнее здесь изображение, тем условнее. Через тридцать с лишним лет память не может с точностью воспроизвести мимику, жесты, интонацию. К тому

же в действительности люди не ведут себя столь выразительно.

Эпоха Сен-Симона в этих вопросах мыслила иначе. Определенным внутренним состояниям должна была соответствовать внешняя символика поведения. «Надо было только иметь глаза...» — начинает свое описание Сен-Симон. На самом же деле здесь не столько ход от наблюдения к скрытым пружинам, сколько обратный ход — от исследуемых пружин к домысливанию их *выражения*. Это скорее своего рода рационалистическая дедукция, нежели эмпирическое наблюдение, воспроизведенное через тридцать лет. Но эмпирия все же всегда таится в образах Сен-Симона — в этом его специфика. Воспоминание — даже самое преображенное — остается неповторимым и единичным фактом жизненного опыта.

Ключ к сенсимоновским отклонениям от истины нужно искать не только в его могучем воображении и бешеном нраве, но и в существе решаемой задачи, задачи историка, как он ее понимал. Сен-Симон берет явление и вскрывает его, пробивается сквозь поверхность к тайным двигателям. Но Сен-Симон хочет, чтобы читатель стал зрителем открытых им механизмов, и он предлагает читателю увеличительное стекло своих гипербол и метафор. Весь этот процесс, на каждой его ступени, по существу своему требовал сочетаний воспоминания и поэтического вымысла. Вот почему Сен-Симон мог выдумывать и в то же время искренне верить в свою правдивость.

Об удивительно остром сенсимоновском видении деталей писали много, не останавливаясь перед сравнениями с литературой XIX века. Но самые большие писатели, даже предвосхищая будущее, выражают все же сознание своего времени. В этом их ограниченность и их сила. И конкретность, и детализация Сен-Симона, разумеется, еще далеки от реализма XIX века, стремившегося создать связную материальную среду для бытия своих персонажей.

Эстетические представления эпохи сказались у Сен-Симона прежде всего в том, что для него эмпирическое, конкретное еще тесно связано с комическим, с бурлескным (как в низших жанрах литературной системы классицизма). От этой комедийно-сатирической традиции — резкая выделенность деталей. Деталь преувеличенно характерна, — даже взятая в отдельности, она — выражение

самой сути персонажа или события и сгусток авторской оценки. Есть, конечно, у Сен-Симона и подробности другого, более описательного типа. Но речь здесь идет о наиболее характерном, наиболее сенсимоновском методе конкретизации. Когда он пишет о трогательном или возвышенном, его изображение сразу теряет эту ослепительную вещественность.

Предметная деталь имеет у Сен-Симона еще другое значение, возникающее на стыке его эстетических и его политических представлений. Эпоха Сен-Симона была, как известно, эпохой сильнейшим образом развитого этикетного, ритуального мышления. Своей кульминации оно достигло именно в той среде, в которой протекала деятельность Сен-Симона, то есть при дворе Людовика XIV. Культ этикета, церемониального формализма король превратил в политический факт, в средство утверждения абсолютной власти [1]. Но даже и в этой среде стала анекдотической и вызывала насмешки ожесточенная борьба, которую непрестанно вел Сен-Симон за мельчайшие привилегии ритуального порядка. Не следует забывать, однако, что за всей этой казуистикой сидящих (то есть сидящих при короле) и стоящих дам, права на кресла или табуреты, на стулья со спинкой или без спинки, права предшествовать иностранным принцам или при раздевании короля держать в освещенной комнате никому не нужную свечу — за всем этим для Сен-Симона стояли идеи аристократических прерогатив, политического достоинства, в его время достаточно уже, впрочем, иллюзорного.

Ритуальное мышление породило в этой среде то, что на современном языке можно назвать крайней *семиотичностью* — обостренное чувство формы, обостренное восприятие знакового, символического значения слов,

---

[1] «Король обсуждает, — пишет Тэн, — долго, с важностью, как государственное дело, вопрос о ранге своих побочных сыновей...» В результате придуман ряд хитроумных различий между ними, пэрами и принцами крови. Например, герцога Мэнского председатель парламента, «спрашивая его мнение, будет называть по имени, как пэров, но с обнаженной головой; однако свою шапочку он будет держать в руке, опущенной не так низко, как перед принцами крови, к которым только обращают взгляд, не называя их по имени... Его карету будет встречать и провожать один привратник, в отличие от принцев крови, которых встречают и провожают два привратника, и от пэров, которых привратники вообще не встречают и не провожают» (Taine H. Essais de critique et d'histoire, p. 217—218).

жестов, вещей, любых внешних проявлений человека и обстоятельств. Виртуозом этого семиотического поведения был Людовик XIV. «Никогда никто, — говорит о нем Сен-Симон,— лучше не продавал своих слов, даже своей улыбки, самых своих взглядов» (II, 120). С замечательной отчетливостью Сен-Симон вскрывает политическое назначение этого механизма: «Он чувствовал, что в его распоряжении недостаточно милостей для того, чтобы производить впечатление непрерывно. Поэтому он заменил действительные милости воображаемыми, вызывая зависть, оказывая мелкие предпочтения, которые благодаря своей изобретательности отыскивал всякий день, можно даже сказать — всякую минуту... Одним из таких знаков отличия было право держать подсвечник при раздевании короля, право, которое он предоставлял каждый вечер после молитвы кому-нибудь из самых высокопоставленных лиц, громко называя его имя. Еще одним изобретением того же рода был кафтан, даруемый по грамоте... Государственный секретарь, ведавший делами королевского двора, выдавал патент на такой кафтан, и никто другой не имел права его надеть» (II, 115). Все это не лишено некоторого сходства с этикетом восточных дворов (вплоть до кафтана «с царского плеча»), но есть и существенная разница. Людовик XIV был убежденным деспотом, и нередко жестоким, но он не был деспотом азиатского образца. Сложнейшая градация милостей и их оттенков могла работать только в атмосфере вежливости. Вежливость стала также одним из средств управления.

«Не было человека, обладавшего более естественной вежливостью, притом с соблюдением определенной меры, строго по степеням, сообразно различиям по возрасту, по заслугам, по сану... Он тонко соблюдал различные ступени при поклонах и принимая реверансы придворных... Он был неподражаем, когда по-разному принимал приветствия перед строем или во время смотров. Но никто не мог равняться с ним в обхождении с женщинами. Никогда не проходил он мимо любого чепца, не приподняв шляпы; я имею в виду горничных, и он знал, что это горничные, — как это часто бывало в Марли. Перед дамами он снимал шляпу, но то издали, то на более близком расстоянии; перед титулованными лицами он снимал ее наполовину и держал ее несколько мгновений (иногда больше, иногда меньше) в воздухе или возле уха. По отношению

к нетитулованным он довольствовался прикосновением руки к шляпе. Для принцев крови снимал ее, как для дам. Если вступал с дамами в разговор, то надевал шляпу, только отойдя от них» (II, 121). Вежливость была тщательно разработанной и в то же время формальной. При этом великолепном дворе она удивительно непринужденно уживалась с реликтами средневековой грубости.

У Сен-Симона и в других мемуарах и документах эпохи можно найти множество фактов, свидетельствующих о диких нравах, о крайней нечистоплотности всей этой пронизанной этикетом среды[1]. Чрезвычайным натурализмом отличаются в этом плане рассказы Сен-Симона о герцогине Аркур. Эта бывшая красавица и героиня галантных похождений била своих слуг, которые, кстати, отвечали ей тем же, открыто крала деньги, играя в карты при дворе, и забавляла высоких особ отвратительной буффонадой. Герцог Бургонский (предмет благоговения Сен-Симона) и его супруга преследовали мадам Аркур жестокими шалостями. Однажды герцог Бургонский пристроил петарду под сиденьем ее стула, в гостиной, где она играла в пикет. Он уже собирался поджечь петарду, но какая-то сострадательная душа помешала ему, предупредив о том, что эта шутка «искалечит герцогиню Аркур».

Другой предмет издевательств будущего наследника престола и его жены — добровольная шутиха мадам Панаш. Ее дразнили, и в ответ за столом она разражалась бранью, что еще больше «забавляло принцев и принцесс, которые наполняли ее карманы мясом и рагу, так что соус тек вдоль ее юбок; некоторые давали ей пистоль или экю, другие — щелчки и пинки, от которых она приходила в ярость, потому что своими глазами, полными гноя, она не видела того, что у нее под носом, и не знала, кто именно ее ударил. И это было времяпрепровождением двора».

В письме 1695 года герцогиня Орлеанская (мать будущего регента) изображает карточную игру при дворе: «Здесь играют на ужасающе большие деньги, и игроки похожи на безумных. Один воет, другой стучит по столу кулаком с такой силой, что весь зал наполняется этим

---

[1] См.: Breton A. La «Comédie humaine» de Saint-Simon, p. 163.

звуком; третий произносит проклятья, от которых волосы встают дыбом; все выходят из себя, и на них страшно смотреть»[1]. Но воющие за картами и сующие рагу в карманы своей сотрапезницы, они через минуту будут приподнимать шляпу с балетным изяществом или отвешивать поклон в скрупулезно отмеренных этикетом дозах. Существует сырая материя жизни этих людей, и существуют целенаправленные, политически и эстетически организованные формы, модели поведения, в которые отливается эта материя, с тем чтобы снова высвободиться по миновании этикетной надобности. С необычайной мощью Сен-Симон изобразил двойное лицо этого бытия — его ритуальность и его натуральную необузданность.

В предисловии к «Мемуарам» Сен-Симон утверждает, что «святому духу угодно было скрыть и изобразить величайшие истины под видом событий естественных, исторических и действительно совершившихся...» Даже история, таким образом, является цепью божественных иносказаний. Расшифровку иносказаний Сен-Симон распространяет на все, от большого до малого — до отдельных поступков, предметов, жестов. «При чтении «Мемуаров»,— пишет исследователь творчества Сен-Симона,— создается иногда впечатление, что папский нунций — это не сам по себе почитаемый и богатый представитель главы католической церкви; нунций — это человек, который не уступает дорогу герцогам. Каноник Толедо — это существо, в чьем присутствии, в силу таинственного действия, подобного законам физики, появляется белый флаг на колокольне Толедского собора... Принц крови — это не столько родственник короля... в большей или меньшей степени располагающий правом престолонаследия,— сколько тот, кто имеет право прямо пересечь зал, где заседает Парламент»[2].

В символической значимости каждой отдельной черты с замечательной ясностью обнаруживается единство политического и эстетического мышления Сен-Симона. Самые противоречия его характерологии коренятся в исходной двойственности его общественных позиций. При почтении

---

[1] Correspondance complète de Madame, duchesse d'Orléans, v. 1. Paris, 1855, p. 15. Далее в тексте — «Переписка...», с указанием тома и страницы.

[2] Ley Herbert. Marsel Proust et le duc de Saint-Simon, p. 34.

к принципу монархической власти, вообще к титулам и рангам, у Сен-Симона ни тени почтения к их конкретным носителям. За Людовиком XIV Сен-Симон признавал некоторые достоинства,— хотя судил его строго,— но тут же он с полной непринужденностью говорит о «глупости» королевы или о ничтожестве королевского внука, ставшего королем Испании. Сын и наследник Людовика (первый дофин) — это слабоумный, увязший в «апатии и ожирении». Тупости, зверству и разврату принцев крови посвящены в «Мемуарах» многие страницы. Что ничуть не мешает Сен-Симону считать их высшей кастой, которой должны воздавать знаки почтения не только аристократия и парламент (городская буржуазия и народ в счет вообще не идут), но даже герцоги и пэры. От почтения к функциям и атрибутам — ритуальная символика, от презрения к лицам — сатирическая конкретность.

Все писавшие о Сен-Симоне отмечали его конкретность. Еще Тэн утверждал, что Сен-Симон познал индивида и противопоставлял его современной ему классической литературе, оперировавшей общими идеями и абстракциями. Это, однако, в основном применимо к высоким жанрам классицизма (трагедия, эпическая поэма). Низшие жанры (несомненно влиявшие на Сен-Симона) — комедия, сатира, басня — уже были открыты частному и конкретному. В еще большей мере это относится к «документальной» словесности эпохи, стоявшей за пределами искусства поэзии,— к мемуарам, к письмам. Мемуарные и эпистолярные характеристики и портреты XVII и начала XVIII века не чуждаются ни конкретности, ни даже натурализма. Много точных эмпирических наблюдений в знаменитых письмах мадам де Севинье, в «Воспоминаниях» мадам де Кайлюс, опубликованных уже после смерти Сен-Симона, но написанных до его «Мемуаров» (Кайлюс умерла в 1729 году).

К периоду более раннему (1660-е годы) относится «Любовная история галлов» Бюсси-Рабютена — особый тип мемуаров, скандальная хроника двора и света. Но среди сплетен и анекдотов под пером Бюсси-Рабютена вдруг возникают портреты, позволяющие считать его предшественником Сен-Симона. Таков портрет великого Конде, изображенного под именем принца Тиридата. Портрет вполне конкретный и индивидуальный. Речь идет о качествах человека, полководца, а также о том, что

у принца «зубы неровные и нечистые» и что он много смеялся, и «очень неприятным образом» [1].

Любопытный материал того же плана дает огромная переписка матери регента герцогини Орлеанской (в качестве жены королевского брата она, по французскому обычаю, именовалась Мадам, без прибавления имени). Бывшая немецкая принцесса, Мадам терпеть не могла французский двор и изливала свое неудовольствие в письмах к немецким родственникам. Писались они с 1670-х годов по 1722-й; в литературе уже отмечались их «сенсимоновские» черты. Сен-Симон не мог знать эти письма, опубликованные впервые (в извлечениях) в конце XVIII века, а герцогиня Орлеанская не могла знать мемуары Сен-Симона. Сблизила их эпоха.

Вот, например, эпистолярный портрет Риома, любовника герцогини Беррийской, дочери регента и внучки Мадам: «Не понимаю, как можно любить такого шута: у него ни лица, ни фигуры; он похож на водяной призрак, потому что он зеленый и желтый лицом; рот, нос и глаза у него как у китайца; он гасконец, но его скорее можно принять за бесхвостую обезьяну. Он фат и лишен всякого ума. У него большая голова, глубоко сидящая между широкими плечами. По его глазам видно, что у него плохое зрение. Словом, это шут очень безобразный, но говорят, он крепок, как осел; это восхищает всех развратных женщин...» («Переписка...», II, 146—147).

Мадам, писавшая совершенно безграмотно по-немецки и по-французски, обладала литературным дарованием. В ее натуралистический бурлеск проникают порой острые психологические черты. Так, например, она пишет о герцогине Мэнской (жене узаконенного сына Людовика XIV), интриговавшей против регента: «Его ⟨герцога Мэнского⟩ жена, маленькая лягушка, гораздо неистовее, чем он. Он большой трус, и страх его часто сдерживает; но жена к своим комедиям примешивает героическое» [2] («Переписка...», II, 354).

Индивидуальное и конкретное не открылось вдруг Сен-Симону в пустыне сплошных абстракций. Как и вся-

---

[1] Bussy-Rabutin. Histoire amoureuse des Gaules. Paris, 1968, p. 105.

[2] Приведу еще сцену в духе бурлескного сенсимоновского натурализма: «На заупокойной службе по дофине, — пишет Мадам, — когда мне предстояло приобщиться к святым дарам, я несла свечу, *nota bene*, с золотыми монетами, епископу, служившему мессу, ко-

кий большой писатель, он имел предшественников, традиции, современную среду — прежде всего в важнейшей для него области физического и психологического портрета. Уникальность Сен-Симона среди мемуаристов его времени не в конкретности как таковой, а именно в том, что все эмпирическое и единичное втянуто у него в огромную связную систему закономерностей и взаимодействий. По поводу характеристики побочных сыновей короля Сен-Симон заметил, что она необходима «для разъяснения и для разоблачения всего, что надо будет еще сообщить. Указанные лица явятся двигателями очень многих событий, которые невозможно было бы понять, не дав к ним ключа...» (I, 237).

Сен-Симон стремится выявить сущность своих персонажей в признаках одновременно предметных и символических. Но на этом не кончается его задача. Он объясняет пружины и механизмы, приводящие эти фигуры в движение. Единообразно действующим закономерностям интересов и страстей подчинены у него отдельные люди, придворные партии, социальные группы, армии, государства. И это на огромных эпических пространствах его «Мемуаров». Так возникает в своем роде неповторимый сенсимоновский мир.

Сен-Симон разделял убеждение своих современников в том, что человек состоит из свойств и управляем страстями. Единица сенсимоновского анализа — механизмы (les machines), пружины, способности. От этого Сен-Симон не мог уйти, но поразительные эффекты возникали от соприкосновения абстрагирующих и формальных схем с мощной эмпирией его воспоминаний.

Во вступлении к «Мемуарам» Сен-Симон изложил свое понимание исторического процесса, предполагающее точную связь причин и следствий: «История это род знания, совершенно отличный от всех других... все образую-

---

торый сидел в кресле подле алтаря. Он хотел дать свечу служившим с ним мессу священникам королевской церкви, но монахи из Сен-Дени прибежали сломя голову, утверждая, что им причитаются свеча и золотые монеты. Они бросились на епископа, кресло которого зашаталось, а митра свалилась у него с головы. Если бы я промедлила еще мгновение, епископ со всеми его монахами упал бы на меня; поэтому я поспешно спрыгнула с четырех ступеней алтаря... и я смотрела на битву. Я не могла удержаться от смеха, и все присутствующие также смеялись» («Переписка...», II, 141—142).

щие ее события, общие и частные, являются причинами друг друга, и все в ней охвачено столь необыкновенным сцеплением, что с выпадением каждого звена уничтожается или по крайней мере изменяется вытекающее из него событие... Чтобы быть полезным, рассказ о фактах должен раскрыть их происхождение, их причины, их следствия и их взаимную связь... Чтобы написать историю своей страны и своего времени, человек должен, много размышляя, окинуть умственным взором все то подлинное, что он видел, в чем принимал участие, что знал... из происходившего на сцене мира, также различные механизмы, часто сущие мелочи на первый взгляд, которые привели в движение события, имели наибольшие последствия и породили другие события...» Соотношения эти Сен-Симон понимает механистически, что, между прочим, выразилось в неумении отличать большое от малого, в наивных объяснениях больших событий эпохи пустяками придворной жизни. Классическим примером (его упоминают все исследователи «Мемуаров» Сен-Симона) является кривая оконная рама в качестве причины войны 1688 года. Король сделал выговор Лувуа, военному министру и суперинтенданту дворцовых построек, по поводу плохо прорубленного окна в строившемся тогда Трианоне. Лувуа решил, что только война вернет ему милость короля, так как в случае войны он незаменим. И Лувуа вызвал войну Франции с мощной европейской коалицией. Конечно, наивно, но это не просто замена серьезного объяснения придворным анекдотом. Для Сен-Симона это иллюстрация к его теории механизмов и сцеплений: сработала маленькая пружина и сдвинула с места большие громады развертывающихся событий.

С этой механистичностью связана и другая установка рационалистического мышления — его иерархичность, предполагающая расчленение жизни на отдельные замкнутые сферы. В отличие от романтизма с его метафизическим единством человеческого духа, рационалистической мысли человек представлялся одновременно пребывающим в сферах религиозной, государственной, военной, придворной, домашней, и в каждой из них живущим и действующим по собственным ее законам.

Сфера христианской морали была, разумеется, выше придворной сферы. Зато она далеко отстояла от практики поведения, почти не оказывая на нее влияния. Попытка вести себя при дворе, в армии или в свете по законам

христианской морали вызвала бы только смех и презрение всех этих придворных и светских людей, искренне считавших себя благочестивыми католиками.

Вся эта система социально-моральных ценностей отражена в классической системе литературных жанров, прикрепленных к разным иерархически соотнесенным сферам бытия. Литературный персонаж — персонаж трагедии, комедии, эпической поэмы, идиллии или сатиры — вместе со своим жанром также был прикреплен к определенной сфере, но живой человек при известных обстоятельствах перемещался из одной сферы в другую. Вот почему в литературе мемуарного типа критерии, принадлежащие разным сферам ценностей, могли парадоксально пересечься в одном персонаже. Одновременно он мог оцениваться с точки зрения религии и христианской морали, деловых качеств (бюрократических, дипломатических, военных), качеств светских и «галантных», морали «порядочного человека». К этому нужно прибавить те пружины честолюбия, тщеславия, «интересов», без которых машина придворного мира вообще не могла бы работать. Все это имело решающее значение для понимания и изображения человека.

Сен-Симон был человеком строгих религиозных взглядов, со склонностью к янсенизму, церковному направлению аскетического и морально-ригористического толка (к нему принадлежали авторитетнейшие для Сен-Симона авторы религиозно-философских «мыслей» Паскаль и Николь). В паскалевском духе и в духе «Екклезиаста» говорит Сен-Симон о тщете скоротечной жизни, о «ничтожестве мира, его опасений, его желаний, его надежд, его неудач, его успехов, его трудов». «Если бы люди могли прочитать в будущем, чем увенчаются их заботы, их труды в поте лица, их усилия, их интриги, все они — за исключением, может быть, какой-нибудь дюжины, остановились бы у входа в жизнь и отказались бы от своих намерений и самых дорогих притязаний...» Все суета... Но ведь в «Мемуарах» Сен-Симона самая суетная из всех сует — придворная — приобретает эпический размах, а пустяки необыкновенно весомы и значимы. «Мемуары» посвящены жизни быстротекущей и грешной, и судят ее по ее законам. Другой, блаженной сферы они даже не должны касаться. Сообщив о смерти своего духовного наставника, главы ордена траппистов (он умер, как полагалось по уставу, на золе и соломе), Сен-Симон добавляет:

«Эти мемуары слишком мирские для того, чтобы рассказывать в них о жизни столь возвышенно святой и о смерти столь величественной и драгоценной перед лицом бога...» Но Сен-Симон не презирает суетную жизнь — как это сделал бы романтик,— а преисполнен к ней напряженного внимания и интереса.

Эта иерархическая многоплановость — в высшей степени в духе времени и среды. Светские люди, современники Сен-Симона, в большинстве своем были истовыми католиками, по идеал, модель светского человека состояла из качеств прямо противоположных предписаниям христианской церкви. Убийство (война, дуэль), прелюбодеяние, злословие, властолюбие, расточительность — все это не столько грехи, прощаемые слабости человеческой (католическая церковь чрезвычайно широко практиковала отпущение грехов), сколько положительные качества, ценности, в придворно-светском обиходе носившие другие имена: блестящая храбрость, галантность, остроумие, великолепие и проч.

Впрочем, сфера церковных ценностей всегда оставалась в резерве. Об этом язвительно говорит Мадам: «Многие француженки, особенно те, которые были кокетливы и развратны, становятся богомольны, или по крайней мере прикидываются богомольными, как только они стареют и не могут больше иметь любовников. Но обычно они очень опасны, потому что они завистливы и никого не выносят» («Переписка...», I, 80).

В «Принцессе Клевской» — знаменитом романе мадам де Лафайет (1678) — исследуются проблемы страсти и долга, чести и честности, и героиня романа жертвует страстью во имя разумно понимаемого долга. Та же Лафайет пишет «Мемуары о французском дворе» и воспоминания о Генриетте Английской, первой жене брата Людовика XIV. По сравнению с морально-психологическим романом мемуары эти совсем другой мир. Немного политики и войны, в основном же придворные сплетни и галантные истории, которые оцениваются только по светским нормам. Автор как бы разделяет моральный уровень действующих лиц, чьи нравы привели бы в ужас принцессу Клевскую и ее добродетельную мать.

Генриетта Английская в изображении мадам де Лафайет блещет умом, прелестью и красотой. Она вызывает восхищение мемуаристки, хотя ее поведение как раз противоположно поведению принцессы Клевской: измена му-

жу, обман, кокетство, участие в темных интригах. Этические альтернативы как бы выключены из этой области практически светских отношений.

Пользуясь особой (вызывавшей толки) милостью короля, после выполнения его тайных дипломатических поручений Генриетта Английская двадцати шести лет от роду внезапно умерла. По тогдашнему обыкновению, эту смерть — вероятно, естественную — приписали яду. К воспоминаниям о ней мадам де Лафайет прибавила «Сообщение о смерти Мадам». Здесь не только меняется вся атмосфера повествования (что понятно), но возникает, в сущности, новый персонаж, с новым подбором оценок и качеств. Если в основных воспоминаниях о «наилучшей из возможных принцесс» рассказаны сомнительные галантные авантюры, то в добавлении она оказывается женщиной выдающихся деловых и политических дарований и римского мужества. Появляются и глубокие христианские чувства.

Это характерная черта и многочисленных смертей, списанных Сен-Симоном. Самый суетный из этих католиков в час смертельной опасности мгновенно отключается от своих земных дел и интересов; он всецело сосредоточен теперь на альтернативе ада или рая; он спешит соблюсти все формы христианской кончины (исповедь, отпущение грехов, причастие), обеспечивающие ему загробное блаженство. «Ее мысли ни разу не обратились в сторону жизни»,— пишет мадам де Лафайет о своей героине [1]. В рационалистической литературе одни свойства приличествовали галантным приключениям (светская сфера), другие — дипломатическим интригам (государственная сфера), третьи — часу смерти. Приводить их в единство автор не считает нужным.

Сен-Симон охотно подчеркивает свой религиозный ригоризм, свои суровые идеалы старинной доблести и чести. Но и для него существуют разные сферы ценностей, и он делает им уступки — как художник и как царедворец. Сатирик, обличитель придворной среды, он в то же время пользуется ее критериями. В качестве положительных он употребляет такие бывшие в ходу определения, как homme galant — то есть человек светски любезный и преуспева-

---

[1] Mémoires de M-me de la Fayette précédés de la Princesse de Clèves. Paris, p. 262—263.

ющий в любовных приключениях; как esprit de Mortemar — то есть особый склад ума и речи, присущий фаворитке короля Монтеспан, ее брату и сестрам. Это речь непринужденная, беспощадно остроумная, всюду преследующая смешное.

Сен-Симон неоднократно клеймил открытую связь короля с женщиной, которую он отнял у мужа,— этот «скандал двойного прелюбодеяния». Но портрет престарелой уже Монтеспан написан им с нескрываемым восхищением. Потеряв любовь короля, изгнанная из Версаля, мадам де Монтеспан замаливала грехи, предавалась благотворительности, даже носила пояс с железными гвоздями. Сен-Симон отмечает все это с одобрением, но любуется он другим. В частности тем, что Монтеспан была «красива, как день, до последнего мгновения жизни» (то есть до шестидесяти шести лет). «Она никак не могла избавиться от царственной манеры держать себя, которую присвоила себе во времена фавора и которая не покинула ее и в ее уединении... Ее кресло стояло прислоненным к изножью кровати, нечего было искать в ее комнате другого кресла даже для ее побочных детей, для герцогини Орлеанской не больше, чем для остальных [1]. Месье (брат короля — *Л. Г.*) и его дочь всегда любили ее и часто приезжали ее навестить; им приносили кресла, так же как и принцессе Бурбон-Конде; но себя она никогда не затрудняла — не покидала своего кресла и не провожала их...» За всем этим следует картина истинно «христианской кончины» маркизы Монтеспан. Призвав своих слуг, даже «самых низших», она при всех исповедалась в своих грехах и «просила прощения за постыдный пример, который она так долго всем подавала...» (I, 227—230). В этом портрете все время сталкиваются два оценочных ряда. Один из них восходит к назидательному покаянию грешницы, другой — к качествам светской красавицы. Причиной грехов были эти самые блестящие качества, последствием же грехов — до конца сохранившееся «царственное величие».

Рационалистические свойства и способности не могли быть выведены из рассмотрения индивидуального человека. Они требовали устойчивой социально-моральной типо-

---

[1] Речь идет о ее детях от короля, официально им признанных. Герцогиня Орлеанская — жена племянника короля, будущего регента Франции.

логии. Персонаж имеет свой типологический каркас, по которому он *узнается* и относится к определенной рубрике. Именно на почве подобных психологических представлений возникли литературные жанры *характера* и *портрета* с их наборами внутренних и внешних признаков, возникли как способы рационалистического моделирования человека. Г. Лансон пишет, что портреты и максимы как бы созданы «вкусом к моральному анализу, характерным для времени». Он указывает на традиционную схему портретов (сатирических и хвалебных): физический облик — фигура, степень дородности, цвет лица, глаза, волосы, зубы; физические способности — умение владеть оружием, танцевать, петь; умственные способности и недостатки, потом сердечные — способность к любви и дружбе, самолюбие, преданность, флегма или страсть и т. д. «Эпоха склонна была, — замечает Лансон, — даже в индивидуальном образце подчеркивать наименее индивидуальные черты, сводить их, по возможности, к общему типу» [1].

Предел социально-моральной типологии XVII века, ее чистую культуру представляют собой знаменитые «Характеры» Лабрюйера (первое издание 1688 года). Лабрюйер — ранний предшественник буржуазного просветительства, и его характеристики имеют интенсивную социальную окраску, притом антиаристократическую. Он уже знает о влиянии среды, о воспитуемости, изменяемости и даже противоречивости характера. Но при исследовании всех этих механизмов единицей всегда является для него замкнутое свойство, а суммой единиц — типическая социально-моральная структура.

Лабрюйер сопоставляет типологические структуры разного охвата (от больших социальных групп до отдельных масок) и образованные по логически разнородным признакам (характерны в этом отношении названия глав: «О столице», «О дворе», «О вельможах», и тут же — «О человеке», «О женщинах»).

«Сановники пренебрегают умными людьми, у которых нет ничего, кроме ума; умные люди презирают сановников, у которых нет ничего, кроме сана; добродетельный человек жалеет и тех, и других, если единственная их

---

[1] Lanson Gustave. L'art de la prose. Paris, 1909, p. 127—128.

заслуга — их сан или ум, без всякой добродетели»[1]. Здесь любопытное пересечение социальных (сословных) и моральных собирательных категорий. Сановники — это сословная категория, предполагающая уже определенный набор свойств (с буржуазной точки зрения Лабрюйера — отрицательных). *Умные люди* — собирательная категория способности, но, в сущности, также социальная. *Умные люди* — это подобные Лабрюйеру буржуазные интеллектуалы на службе у двора и аристократии. И, наконец, *добродетельные* — это мудрецы, высшая моральная категория. Ее сущность именно в свободе от социального. Это уже полная абстракция, и она закономерна в рационалистическом мышлении — чем выше, тем абстрактнее.

В одном ряду могут стоять факты социального, морального, психологического порядка. Для Лабрюйера на равных правах существуют такие типологические рубрики (с присущими им свойствами), как придворные, знатные, разбогатевшие буржуа, и такие, как вообще женщины, вообще кокетки, обманутые мужья. Разные по своему происхождению и качеству явления, черты характера или формы поведения закрепляются однозначным оценочным термином. Скупой, храбрый, скромный, разумный, великодушный, учтивый, развратный — это свойства; игрок, кокетка — это тоже свойства.

«Если я женюсь на скряге, она сбережет мое добро; если на картежнице — она, возможно, приумножит наше состояние; если на ученой — она образует мой ум; если на чопорной — она не будет вспыльчивой; если на вспыльчивой — она закалит мое терпение; если на кокетке — она захочет мне нравиться; если на сладострастнице — она, быть может, даже полюбит меня; если на богомолке... скажи, Гермас, чего мне ожидать от женщины, которая старается обмануть бога, но обманывает при этом только себя?»

Сен-Симон, с его преимущественным интересом к характеру, с его разветвленной типологией, многому научился у Лабрюйера и в «Мемуарах» называет «неподражаемой» его манеру изображения людей. Но Лабрюйер создавал литературный характер, то есть очищенный, идеальный, с проясненной схемой, поглощавшей опыт наблюдений над реальными прототипами. В знаменитой речи,

---

[1] Цитируется по изд.: Лабрюйер Жан. Характеры, или нравы нынешнего века. М. — Л., 1964.

произнесенной во Французской академии в 1693 году, Лабрюйер протестовал против преднамеренного подыскивания ключей к его персонажам и утверждал, что он не стремился изображать портреты определенных лиц, «верные и похожие, из опасения, что порой они будут неправдоподобны и могут показаться ложными или вымышленными». Вместо этого он брал и соединял черты, которые «не могли принадлежать одному лицу, и создавал из них правдоподобные изображения», предлагая вниманию читателей не сатиру на определенные личности, но «недостатки, которых следует избегать, и образцы, которым должно следовать».

Требование правдоподобия, одно из основных требований классической поэтики, применяется здесь к характерам и портретам. Это дает любопытный результат: правдивый портрет единичного человека, с рационалистической точки зрения, может оказаться *неправдоподобным*. Вот чего не боялся Сен-Симон.

Прототипы «Характеров», конечно, существовали в авторском сознании, равно как и в сознании осведомленных читателей. Но они как бы вынесены за пределы художественной структуры, не обязательны для ее восприятия. Для современников Лабрюйера отгадка, подбирание ключей было скорее чем-то вроде светской игры или сплетни. У Сен-Симона, напротив того, тип тождествен прототипу; персонаж назван по имени и несет на себе пеструю нагрузку биографической и характерологической информации. Если Лабрюйер растворяет опыт своих реальных наблюдений в схеме, то Сен-Симон накладывает схему на живой и сопротивляющийся опыт. Весь Сен-Симон в борьбе этих двух начал — типологической схемы и действительно бывшего. Без схемы он обойтись не может, без схемы его мир был бы хаосом, так как иначе рационалистический человек не умеет организовать мир; но не уместившийся в схему остаток — это начало динамическое, перестраивающее контекст.

Текучесть сознания Сен-Симону еще неизвестна. Он любит контрасты, но для него это столкновение противоречивых свойств, которые остаются замкнутыми и непроницаемыми друг для друга. Сен-Симон верен себе и тогда, когда говорит о влиянии среды и воспитании, об изменяемости характера. Человек изменяется — это значит, что одни его свойства замещаются другими. Такова, например, история нравственного перерождения герцога

Бургонского. Принц «родился ужасным ребенком»: неистово вспыльчивый, не выносящий ни малейшего сопротивления, упрямый, сладострастный. «Своим страстям он предавался без удержу и не знал меры в своих удовольствиях. Временами сумрачный и дикий, он по природе был склонен к жестокости». Но мудрые воспитатели и бог, пожелавший сделать «из этого принца творение своей десницы», — восторжествовали. «Из этой бездны вышел принц, приветливый, мягкий, человечный, выдержанный, терпеливый, скромный, способный к раскаянию, смиренный и строгий к себе...» (I, 401—403).

Свойства у Сен-Симона вступают в сочетания, неправдоподобные, сказал бы Лабрюйер, в своей единичной конкретности. Они видоизменяются, обогащаются в этих скрещениях. Между типологической формулой и наборами соответствующих ей свойств возникают отношения неожиданные и сложные.

Социальная типология Сен-Симона в принципе отличается от лабрюйеровской. Аристократию, придворных, сановников Лабрюйер наблюдает со стороны, извне и прежде всего типизует. Придворные, независимо от прототипов, разделяются у него на обобщенные категории: искатели приключений, надменные, угодливые, суетливые, гоняющиеся за громким именем. Сен-Симон же внутри, в самой гуще. Он пишет не моральный трактат, а историю. Для него существует не только социальная типология, но и «социальная механика» — борьба партий, игра реальных политических страстей, заговоров, интриг. Вельможи у него разные. Среди них есть друзья и враги, соратники и соперники. Для Лабрюйера светские женщины — обобщенная категория со своим традиционным набором пороков. Но в сенсимоновском мире быть женщиной двора и большого света — это своего рода должность, это роль в политической игре, и женские характеры Сен-Симона разнообразны не менее мужских.

Круг наблюдений Сен-Симона в основном ограничен жизнью двора. Но Сен-Симон — наблюдатель эпохи расцвета абсолютизма, когда королевский двор был центром, имевшим в жизни Франции особое политическое значение. В пределах доступного ему понимания Сен-Симон исследует «механику» отдельных социальных групп, стараясь тщательно их дифференцировать. Он создает разные кастовые модели придворных и военных, чиновников и церковнослужителей. Кастовые формы сочетаются

с личными свойствами, которые можно разделить на способности (деловые качества), светские качества и качества моральные. Искусное их скрещение дает порой неожиданные результаты, особенно в сочетании с тем драгоценным *остатком* непосредственно увиденного, который не вмещается ни в какие схемы.

Социальные определения Сен-Симона всегда резко оценочны, по существу своему моралистичны. Причем критерии оценок — положительные и отрицательные — откровенно зависят от расстановки политических сил и от личного положения Сен-Симона в борьбе придворных партий. Положительное исходит от аристократии, стремящейся сохранить свои права и достоинство; отрицательное — от короля и его сподвижников, поскольку они осуществляют нивелирующую, буржуазную политику, от незаконных детей короля с их разрушительными претензиями, от их покровительницы — морганатической жены Людовика XIV маркизы де Ментенон.

Итак, тяготеющая ко двору аристократия неоднородна. Есть небольшая группа аристократов, блюдущих прежние высокие традиции. Это в основном старые друзья отца Сен-Симона или круг его тестя маршала де Лоржа; это также деятели, близкие к будущему наследнику престола герцогу Бургонскому, в котором они надеялись найти врага новой чиновничьей знати и защитника аристократических прерогатив. Другая, бóльшая, часть родовой аристократии погрязла в придворном угодничестве или в праздности, разврате и общении со всяким сбродом. Критерии оценки прямолинейны и ясны.

Группу более сложную по расстановке оценочных акцентов представляют собой у Сен-Симона королевские чиновники. Созданная Людовиком XIV буржуазная бюрократия ненавистна Сен-Симону. Но схема здесь допускает разные отклонения. Есть парвеню, которые отличаются скромностью и знают свое место,— они заслуживают снисхождения. Есть министры, с которыми Сен-Симон сближается и ищет у них поддержку. Есть, наконец, люди выдающихся деловых качеств — и это импонирует. В одном персонаже могут совместиться критерии моральные и светские с критерием деловых способностей.

Сен-Симон предлагает разные модели этой касты, притом всякий раз обогащенные личными качествами. Например, чиновник старого типа, несветский, приверженный традициям своего сословия (дворянство мантии).

Этот тип в свою очередь имеет несколько разновидностей. Вот Пюссор, родственник ненавистного Сен-Симону Кольбера. Ему свойственны честность, жесткий нрав, большие деловые способности. Это кольберовский тип. «Очень опасный»,— отмечает Сен-Симон. Далее Руйэ — тоже суровый чиновник старого склада. Но у него есть индивидуальная черта — он любит разгульно проводить свой досуг в самом низком обществе. Здесь сочетание отличных деловых качеств, жестокости и низменных вкусов. Еще один чиновник старого типа — Роз, но, в отличие от двух предыдущих, это человек веселый и общительный. Но это все остатки прошлого. Гораздо опаснее и актуальнее — новая модель, вышедшая из рук Людовика XIV. Это те буржуазного или бюрократического (дворянство мантии) происхождения министры, которым Людовик широко открыл двери Версаля. Они получали титулы маркизов и графов и выдавали, по возможности, за герцогов своих дочерей.

У Сен-Симона изображены два таких крупных бюрократа нового, светского типа — министры Поншартрен и Шамилар. Это категория крайне отрицательная в сен-симоновской расстановке социальных сил. Но невозможно было жить и действовать при дворе, не считаясь в какой-то мере с духом времени; с обоими министрами Сен-Симон поддерживал наилучшие отношения, оба оказывали ему услуги. Поэтому в их характеристике, хотя и критической, господствует благожелательный оценочный тон. Поншартрен обладает положительными деловыми качествами, и даже светскими качествами, несмотря на свою буржуазность (светский ум, галантность). Его моральные свойства вполне удовлетворительны — он порядочный человек, честный, благотворитель и, главное, знает свое место, общаясь с герцогами и пэрами. К этому складу близок и Шамилар. Но есть и различие. Если Поншартрен — способный чиновник нового типа, то Шамилар — того же типа бездарный чиновник. Карьерой своей он обязан виртуозной игре на бильярде (король как раз увлекался бильярдом) и в особенности тому, что королю нравятся бездарности, которых он охотно поучает. Помпон — министр другого социального качества. Он из старинной семьи, давно аристократизировавшейся, хотя и принадлежавшей к дворянству мантии. Он настоящий светский человек, в отличие от Поншартрена или Шамилара, со всеми их титулами и хорошими манерами. Но он

все же наследственный профессионал, и этим он отличается, скажем, от Бовилье, единственного герцога, допущенного в совет министров Людовика XIV.

В каждой из больших сенсимоновских характеристик можно обычно различить свойства дифференцирующие и более или менее стандартные, обязательные для данного типа. Последние дают возможность типологического узнавания, отнесения к определенной социально-моральной категории. Сен-Симон много внимания уделил типу хищника-аристократа, неистового честолюбца и придворного интригана. Это Аркур, Ла Фейяд, Фекье и многие другие. В перечислении их свойств есть формулы, текстуально совпадающие или очень близкие. Все они обладают выдающимися деловыми способностями (в области государственной или военной) и замечательным умом. Аркур — *острый ум*, Ла Фейяд — *очень умен*, Фекье — *бесконечно умен* и *с умом очень образованным*. В качестве светских людей Аркур и Ла Фейяд *учтивы* и *очаровательны*. В то же время они честолюбцы, лицемеры, порочные люди — это их морально-психологические качества. Аркур — *порочен*, у Ла Фейяда и Фекье — *порочное сердце*, у Ла Фейяда — *душа из грязи*, а у Фекье — *злая душа*. Это основные свойства по трем основным разделам характера. Их сопровождают соответствующие наборы дополнительных свойств.

В то же время каждая из сенсимоновских фигур имеет свою индивидуальную окраску. Иногда это достигается искусным скрещением двух или нескольких типологических стандартов. Аркур — чистый честолюбец, всецело занятый своей «фортуной». О Ла Фейяде же сказано: «Эта страсть ⟨честолюбие⟩ и страсть к наслаждению преобладали в нем поочередно». Со свойствами честолюбца скрещиваются свойства прожигателя жизни. Ла Фейяд — расточителен, щедр, галантен, он развратник, обольститель женщин, крупный игрок. Поэтому, талантливый и храбрый военный, он небрежен по службе. Набор свойств придворного искателя наслаждений тоже традиционен. Но постоянная борьба честолюбия и сладострастия образует индивидуальность Ла Фейяда. Последнюю отделку ей придают черты совсем уже единичные и непредвидимые, найденные путем эмпирического восприятия. Так, например, обольстительный Ла Фейяд безобразен; его желтое лицо покрыто отвратительными прыщами.

Индивидуальность имеет и Фекье. Преобладающей его страстью является злоба. Если для Аркура и Ла Фейяда зло — средство достижения честолюбивых целей, то для него зло также и самоцель (зло для зла). Сен-Симон рассказывает о том, как Фекье по разным соображениям губил вверенные ему армии и проигрывал сражения.

В «Мемуарах» тип хищного аристократа особенно отчетливо выражен образом герцога Аркура (Сен-Симон его ненавидел). Но Аркур представляет собой любопытный и относительно редкий вариант этого типа. Он — родовой аристократ, пытающийся сделать бюрократическую карьеру. Его мечта — войти в королевский Государственный совет (совет министров), что для человека его происхождения при Людовике XIV было почти невозможно. Общие формулы объединяют характер Аркура с характерами аристократов Ла Фейяда, Фекье. С другой стороны, он близок к характеру «нового человека» — Барбезье.

Людовик XIV предоставлял старой знати возможность придворной, отчасти военной карьеры. Министров ему поставляла буржуазия или наследственная парламентская бюрократия (дворянство мантии). Из этой среды и вышел военный министр 1690-х годов маркиз Барбезье. Двадцати двух лет от роду Барбезье унаследовал военное министерство от своего отца — знаменитого Лувуа, тридцати двух лет он умер, подорванный разгулом и надвигающейся немилостью короля.

Лувуа, деятель времен расцвета французского абсолютизма, Лувуа, с его антиаристократической реформой армии, враждебен Сен-Симону; и все же Сен-Симон знает ему цену. В «Дополнениях» к дневнику Данжо Сен-Симон сжато и с большой силой набросал портрет Лувуа. Почему-то он не включил его в окончательную редакцию «Мемуаров». Может быть, потому, что многие его черты он перенес на изображение сына.

Монументальная фигура Барбезье — одно из самых поразительных созданий Сен-Симона. Это тоже хищный честолюбец огромного размаха. Барбезье колоссально богат, титулован. Он придворный и вельможа, щедрый, расточительный, великолепный, притом жадный и неразборчивый в средствах обогащения. В этом лице сведены качества государственного человека, человека большого света и кутилы. Барбезье соотносится и с Аркуром и с Ла Фейядом. В нем тоже с честолюбием борется сладострастие. Но в Барбезье все доведено до гиперболы,

особенно то, что составляет его личный *остаток*, не укладывающийся в типологические схемы, — его бешеный нрав, дерзость, размах и разгул.

У сенсимоновского Барбезье есть своя типологическая формула — крупный чиновник новой, светской формации,— но она тонко дифференцирована. Сущность этого персонажа в двойственности его качеств, в том, что это вельможа-выскочка. Сен-Симон не мог объяснить это в социальных терминах, но он изобразил человека нового социального пласта, человека молодой буржуазии, жадно рвущейся к могуществу и наслаждению. Аристократизм, придворные манеры — оболочка, под которой спрятаны пугающие Сен-Симона силы. Сен-Симон так и говорит, что из Барбезье «мог бы выйти великий министр, но странным образом опасный». Его ранняя смерть, замечает Сен-Симон, может быть, не была потерей для государства, так как честолюбие его не знало пределов. Сен-Симону внушает опасение «темперамент атлета» Барбезье и то, что он буен и груб, дерзок с посетителями, которых заставляет дожидаться в передней, играя в это время со своими собаками; дерзок с королем, которому он посылает сказать, что болен и не может явиться с докладом, когда собирается на попойку или не пришел в себя после предыдущей (и король это понимает). Характеристики Аркура и Барбезье изобилуют формулами, текстуально совпадающими или очень близкими. Об Аркуре: «*Он говорил о делах с легкостью* и *с красноречием, естественным* и простым... *Сила* и благородство сопровождали его речь... По природе веселый, *легко работающий,* он никогда не причинял беспокойства и не был в тягость ни на войне, ни в кабинете. Он никогда не терял терпения, не чванился, не суетился; всегда занятой, он всегда казался бездельничающим... Ум у него был верный, обширный, гибкий и способный принимать всевозможные формы; в особенности же обольстительный, в его уме было много *прелести*. Самый обычный его разговор был *очарователен*». О Барбезье: «Много ума, проницательности, энергии, точности и невероятная *легкость в работе*. На эту легкость он полагался, чтобы предаваться наслаждениям, и он успевал сделать больше и лучше за два часа, чем другой человек за целый день. Вся его личность, его речь, его манера высказываться, непринужденная, точная, изысканная, *но естественная,* отличавшаяся *силой* и *красноречием,*— все было *прелестно*. У него в высшей

степени был облик человека большого света, манеры вельможи — каким он хотел бы быть. Он держал себя самым учтивым образом, и самым почтительным, — когда ему это было угодно. Его галантность была самая *естественная* и тонкая, и он во всем был прелестен; поэтому он *очаровывал,* когда хотел нравиться...» [1]

Основные морально-психологические качества Аркура — лицемерие, честолюбие, своекорыстие — тяготеют к моделям, в XVII веке подробно разработанным Ларошфуко, Лабрюйером, Мольером. Барбезье укладывается в схемы с гораздо большим остатком, и пороки герцога Аркура кажутся мелкими рядом с буйством страстей и вожделений этого парвеню, ведущего головокружительно опасную игру с королем и враждебными придворными силами.

Применение к разным персонажам однородных типологических формул характерно для Сен-Симона; в то же время образ каждого из двух вельмож отмечен точной социальной спецификой. Оба они работают легко и много успевают сделать. Но именно о Гаркуре сказано, что, «всегда занятой, он всегда казался бездельничающим». Черта настоящего светского человека, тщательно скрывающего свои труды и заботы. Оба они люди большого света, обольстительные, галантные, учтивые и проч. Но о Барбезье сказано, что у него «манеры вельможи — каким он хотел бы быть»; и этим сказано все. Аркур — это и есть тот самый вельможа, каким хочет быть Барбезье. Аркур — лицемер. Для него добродетель — оболочка жестокого себялюбия и карьеризма. Но вот светская любезность у него действительно в крови. Для Барбезье светская любезность лишь видимость (écorce), механизм, который он сознательно пускает в ход, когда это ему нужно.

---

[1] Текстуальные совпадения находим и в характеристике женской разновидности хищного типа, крупной авантюристки и интриганки принцессы дез Юрсен. О Барбезье: «Он был наилучшим и самым полезным другом. И он был врагом — самым опасным, самым ужасным, самым неуклонным, самым неумолимым и по природе своей свирепым». О дез Юрсен: «...Она была пламенным и превосходным другом, чью дружбу не ослабляли ни время, ни разлука, и соответственно она была жестоким и неумолимым врагом, готовым даже в аду преследовать своей ненавистью...»

Вслед за тем непосредственно следуют формулы, совпадающие с характеристикой и Барбезье, и Аркура: «...Она отличалась единственной в своем роде прелестью, искусством, здравым суждением и красноречием простым и естественным».

Еще одна точная социальная черта: Барбезье не только мстителен, его задевают «всякие пустяки» — подозрительность выскочки, знающего втайне, что он «не настоящий» вельможа. Сен-Симон далеко не всегда объясняет подобные механизмы (как это делала позднейшая психологическая литература), но он так подбирает и располагает свойства действующих лиц, что в самой их соотнесенности объяснение как бы содержится потенциально.

Построение сенсимоновского персонажа многоступенчато: где-то в основе — наиболее общая социально-моральная типология эпохи, затем изученная Сен-Симоном при французском дворе «социальная механика», которую он и считал главным предметом истории, и личный характер, в котором индивидуальные, иногда причудливые черты вплетаются в сеть повторяющихся формул. Устойчивая типологическая схема и ее непрестанные дифференцирующие нарушения — вот метод Сен-Симона.

Перечислены отрицательные (в прошлом) и положительные (в настоящем) свойства переродившегося дофина. Ряды этих свойств точно противостоят друг другу. Но вот в это построение вторгается нечто совсем другое, инородное. Сен-Симон рассказывает о том, как у дофина постепенно развился односторонний горб, отчего он к тому же стал хромать. «Удивительно, что с такой проницательностью, с умом столь возвышенным, достигнув необычайной добродетели и самого высокого непоколебимого благочестия, этот принц так и не захотел увидеть себя таким, каким он стал вследствие изуродованной фигуры; он не мог привыкнуть к этому недостатку» (I, 403). Горбатый и таящий от самого себя свой недостаток наследник великолепного престола, подвижник, заставляющий своих камердинеров с трепетом скрывать, что они замечают уродство, которое должны маскировать,— эта деталь врезается внезапно в благолепную картину чудесного нравственного перерождения и сразу изменяет весь ее строй (хотел или не хотел того автор). Из одноплановой она становится сложной, приоткрывающей на мгновение какие-то еще не изведанные психологические возможности героя.

Лабрюйер нередко вводит в свои характеристики противоречия, но и противоречия он подбирает *самые подходящие*, прямо выражающие замысел. «Дон Фернандо — ленивый, невежественный, злоречивый, задиристый, плутоватый, невоздержный, наглый провинциал, но он всегда

готов обнажить шпагу против соседей и по малейшему поводу рискует жизнью; он убивал людей, он сам будет убит». Храбрость — качество положительное, поэтому оно противоречит всему набору свойств дона Фернандо. Но это противоречие наиболее пригодное для того, чтобы создать типическую маску провинциального бретера.

Иначе действует Сен-Симон, изображая, например, Месье, брата короля, Филиппа Орлеанского Старшего. «Не было человека, более дряблого телом и духом, более слабого, робкого, легко обманываемого и подчиняющегося чужому влиянию; его презирали его любимцы и часто грубо обходились с ним; суетливый, неспособный хранить тайну, подозрительный, недоверчивый, он сеял сплетни среди дворян, чтобы ссорить людей, разузнавать, что ему было нужно, а часто просто для забавы, и передавал наговоры от одного к другому».

Сущность характера Месье в его женоподобности. «Месье был маленький человек с большим животом; ходил он будто на ходулях,— такие высокие носил он каблуки,— всегда разряженный, как женщина, весь в кольцах, браслетах, всяких драгоценностях... украшенный лентами всюду, куда только можно было их прицепить, благоухающий разными духами... Его обвиняли в том, что он потихоньку румянится... Смотря на него, мне было обидно вспоминать, что это сын Людовика XIII, на которого, за исключением своей храбрости, он ничем не походил». На храбрости Месье Сен-Симон настаивает: «Месье, с большой храбростью одержавший победу при Касселе и выказавший мужество во всех осадах, в каких принимал участие, в остальном обнаруживал лишь дурные свойства женской природы» (I, 297—299).

В отличие от храбрости лабрюйеровского дона Фернандо, храбрость Месье —противоречие отнюдь *не подходящее*. Эта дифференциальная черта придает персонажу неожиданный поворот. Ничтожный брат короля — светский человек, это единственное содержание его личности. Храбрость принадлежит к набору свойств светского человека и придворного XVII века. Месье, очевидно, подвергает опасности свою жизнь в сражениях так же бездумно, как он танцует на балах, ездит на охоту, выстаивает в королевской часовне мессу и проч.

Перечисляются «выдающиеся придворные таланты» маршала де Ноайля — учтивость, любезность, красноречие, изящество манер, обилие познаний, хотя и поверх-

ностных, и т. д. За чарующей внешностью, однако, скрыты бездны — лицемерие, ложь, предательство, чернота души, презрение к добру и способность к преступлению.

Характер не кончается все же на этих линейных контрастах. «Главной пружиной столь редкостной порочности является непомерное честолюбие». Но наряду с этим маршалу свойственно «воображение равно обширное, плодовитое, необузданное, которое все охватывает, всюду блуждает, которое путается и беспрестанно скрещивается с самим собой. Это воображение становится его палачом, одновременно подталкиваемое его разнузданной дерзостью и в еще большей степени сдерживаемое его робостью. Под тяжестью этого противоречия он стонет, он вертится, он затворяется, он не знает, что предпринять, куда податься, но его робость редко удерживает его от преступлений».

И светские, и преступные качества Ноайля соответствуют устойчивым у Сен-Симона и вообще традиционным наборам. Но *воображение* — понятие не оценочное, само по себе оно не принадлежит к положительному или отрицательному ряду. Эта *непредрешенная,* не входящая в схему черта овладевает контекстом, вступая в динамические сочетания со стандартными свойствами — честолюбием, дерзостью, робостью. Необузданное и путаное воображение определяет в дальнейшем поведение Ноайля, военачальника или государственного человека.

Сенсимоновское изображение наружности также представляет собой сочетание схематического (отдельные признаки, подобранные по схеме портрета, о которой говорит Лансон) с эмпирически наблюденным. Благообразная наружность обычно получает нерасчлененные определения: физиономия — приятная, величественная, умная и т. п.; о женщинах говорится — прекрасна, хороша, хороша как день. Безобразное предстает гораздо более подробным. Это черта эпохи, сопрягавшей конкретное с сатирическим и комическим. Благообразие и безобразие сопряжены с внутренней сущностью человека иногда прямо, иногда контрастно,— благообразие в таком случае прикрывает черную душу или, наоборот, за непривлекательной наружностью скрывается благородство (таков, например, знаменитый Вобан). Есть и соотношения более сложные. Лицо дофина разделено на две половины: прекрасную (верхнюю) и отталкивающую (нижнюю) — это отражает борьбу

между божественным и низменным началом, через которую прошел дофин.

Его жена герцогиня Бургонская «нравилась до последней степени. Грации рождались сами собою от всех ее шагов, всех движений и от ее речей...» Но очаровательница при этом подчеркнуто некрасива, и ее неблагообразие отмечено вполне натуралистическими чертами: у принцессы отвислые щеки, толстые чувственные губы, зубы редкие и испорченные (I, 387—388). Характерный пример механистического подхода к изображению наружности, которое мыслится как сумма признаков. Общее впечатление, единство образа поэтому не всегда может возникнуть. Так и в данном случае, когда рядополагаются прелесть герцогини Бургонской и ее отвислые щеки и редкие зубы.

Иногда, напротив того, какой-нибудь признак становится господствующим. Министр Поншартрен-младший — злодей с набором самых черных качеств, чему вполне соответствует его внешность. Он «толстощекий, губастый, отвратительный, изуродованный оспой, от которой у него вытек глаз. Он заменил его стеклянным, вечно плачущим, который придавал ему выражение фальшивое, жесткое, мрачное, сразу внушавшее страх...». Этот стеклянный и плачущий глаз — одна из «случайностей», пришедших из самой жизни, невозможных в *литературном* портрете XVII века; но в структурном единстве образа она уже стала символической: фальшивый глаз, ненастоящие слезы фальшивого человека.

Сен-Симон — писатель резко оценочный. Этому способствовал и его яростный писательский темперамент, и воспринятая им традиция французских моралистов. Авторская оценка в произведении Сен-Симона становится формообразующей. Сенсимоновские критерии ценности принадлежат разным жизненным сферам. Но сверх всего имеется некая общая оценочная окраска персонажа (в особенности это относится к главным персонажам), некий тон авторского отношения, от которого в значительной мере зависит метод изображения данного лица,— потому что у Сен-Симона метод изображения неоднороден.

Оценка слагается из нескольких элементов. Прежде всего это то, что можно назвать исторической функцией человека (поскольку Сен-Симон занимает позицию исто-

рика),— его положение в расстановке сил сенсимоновского мира, в основных конфликтах этого обширного, но замкнутого мира, где непрерывно происходит столкновение начал положительных (высшая аристократия) и отрицательных (буржуазные выскочки, королевские чиновники, зазнавшиеся члены парламента, побочные дети короля, узурпирующие права принцев крови).

Второй момент — самый субъективный. Это связи вражды и дружбы, симпатии и антипатии, существовавшие между автором и данным персонажем, и у Сен-Симона чрезвычайно действенные. И, наконец, третий момент — свойства человека, из которых каждое непременно содержит в себе моральную оценку. Историческая функция, личные отношения с человеком, его свойства — эти элементы структуры персонажа могут быть сплошь положительными или сплошь отрицательными, но могут и вступать между собой в противоречие.

Случай полного оценочного совпадения наиболее простой; у Сен-Симона тогда возникают его однопланные, абсолютно добродетельные (его отец, его тесть маршал Лорж, его духовный наставник из ордена траппистов и т. д.) или абсолютно преступные герои.

Вот, например, краткая характеристика дяди Сен-Симона: «Это был очень высокий человек, хорошо сложенный, величественного вида, исполненный разума, мудрости, доблести и честности». Что касается злодеев, то, наряду с маршалом Ноайлем, особенно выделяется герцог Мэнский, старший из побочных сыновей короля. Он походил на демона «своей злобой, чернотой, извращенностью души, вредом, приносимым всем, благом, никому не приносимым, тайными замыслами, гордынею, самою надменною, образцовою лживостью, бесчисленными лукавыми происками, безмерным притворством, да еще угодливостью, искусством забавлять, развлекать, очаровывать, когда он хотел понравиться. Это был законченный трус сердцем и умом, и, как таковой, трус самый опасный, способный,— лишь бы только успеть спрятаться под землю,— не останавливаться перед самыми ужасными, самыми крайними средствами, ограждать себя от всего, чего только мог страшиться, готовый пускаться на всевозможные извороты и низости, которые ничем не уступали деяниям дьявола» (I, 233).

Однако разделение людей на идеальных героев и злодеев вовсе не обязательно для литературного мышления

XVII века (скорее это свойственно более поздней, просветительской литературе). У Сен-Симона есть и другой подход к изображению человека, возникающий из усложненного отношения между его свойствами, его исторической функцией и личными его связями с автором. Сен-Симон выдает своего рода индульгенции лицам, с которыми он поддерживал хорошие отношения, хотя бы они были противниками по месту, занимаемому в общей расстановке сил. Он благосклонен к младшему из побочных сыновей короля, графу Тулузскому, который при ограниченном уме был «сама честь, добро и прямота, сама правда и справедливость» (I, 234). Историческая функция графа Тулузского как легитимированного принца должна быть отмечена минусом, зато плюсом отмечены личные с ним отношения и его моральные свойства.

Портрет министра Шамилара дает точно такое же соотношение оценочных элементов; портрет принцессы дез Юрсен — несколько иное. Дез Юрсен — политическая креатура «злодейки» Ментенон; этой ее функции соответствуют ее моральные свойства. Казалось бы, достаточно для того, чтобы попасть в число черных демонов Сен-Симона. Но Сен-Симон связан с принцессой взаимной симпатией, он даже был ее конфидентом. Сен-Симон рисует законченный портрет политической авантюристки и беспринципнейшей интриганки, при этом, однако, не называя вещи их именами. Оценочный тон смягчен и как-то неуловим.

Другой вариант — изображение герцогини Бургонской. Герцогиня Бургонская — жена боготворимого Сен-Симоном дофина, сама она в высшей степени благосклонна к Сен-Симону, а мадам де Сен-Симон отличает среди всех придворных дам. На молодую герцогскую чету Сен-Симон возлагал все свои политические надежды. Их почти одновременная, ранняя смерть была для него ударом, от которого он никогда уже не оправился. Итак, по своему положению в сенсимоновском мире дофина — явление самое положительное. Но Сен-Симон не автор романа, и он не может по своему усмотрению создавать нужные ему идеальные фигуры. Ему приходится преодолевать сопротивление действительно бывшего. А действительно бывшее ломает прямую линию характера нежелательными свойствами.

«Она была добра до боязни причинить кому бы то ни было малейшее огорчение... Предупредительность была

для нее естественна...» Оказывается, однако, что дофина стремилась при дворе понравиться *всем*. «Могло показаться, что она всецело и исключительно предана тому, с кем она в данный момент общается». Тут уже ясно, что речь идет о поведении притворщицы. Но действительно бывшее заводит Сен-Симона все дальше: «Ее дружеские чувства зависели от общения, забавы, привычки, потребности; единственным исключением, которое я видел, была мадам де Сен-Симон. Она сама признавалась в этом с грацией и наивностью, которые делали этот странный ее недостаток почти выносимым». Последняя фраза — это уже попытка затемнить смысл собственного анализа. Сен-Симон не хочет осудить дофину, и в этом ему помогает существование разных оценочных сфер.

Подобраны признаки профессиональной очаровательницы, притворщицы, интриганки, женщины больших политических видов, сумевшей искусной игрой в детскую наивность и резвость прельстить стареющего короля и даже хитрую Ментенон. Но фразеология всей характеристики дофины не моральная, столь обычная у Сен-Симона, а *светская*. Портрет перенесен в другую оценочную область — галантную, придворную, и строится согласно ее критериям. Грация, прелесть, учтивость, легкость... но подлинные пружины поведения проступают из-под этого покрова. Даже о том, что дофина изменяет своему подвижнику мужу, ригорист и цензор нравов Сен-Симон рассказывает в тоне светской сплетни: «Она хотела, как уже сказано, нравиться всем, но не могла запретить себе, чтобы и ей кое-кто нравился».

Мадам де Ментенон — исчадие ада. Но любопытно, что свойства ее характера сами по себе чрезвычайно близки к свойствам прелестной дофины. Ей тоже присущи «льстивость, вкрадчивость, предупредительность, стремление всегда нравиться». «Умение быть несравненно приятной во всем, непринужденная, но вместе с тем сдержанная и выражающая уважение манера, которая стала для нее естественною в силу ее долгого униженного положения, чудесно помогали ее талантам». «Униженное положение», привычки приживалки в качестве источника изысканной учтивости — это, конечно, совсем другое. С одной стороны — прирожденная принцесса, с другой — женщина с темным прошлым, вдова безногого Скаррона, в силу невероятного стечения обстоятельств ставшая морганатической женой Людовика Великого. Но дело не

только в этом различии. Дело в том, что критерии оценки мадам де Ментенон из сферы светской перенесены в моральную; там она осуждена беспощадно. При аналогичных свойствах — совсем иная оценочная тональность.

Какое же положение занимает сам автор среди конфликтов и связей воссозданного им мира? Сен-Симон, несомненно, один из самых положительных героев своих «Мемуаров». Но положительность эта не столько личная, сколько групповая, кастовая. Сен-Симон мыслит себя идеальным представителем своей группы и партии. Именно идеальным, потому что в тщетной борьбе за «правое дело» герцогов и пэров он почти одинок, и прочие герцоги, по его мнению, поддерживают его очень вяло. Автор имеет право суда над всем происходящим, потому что он в своей касте самый *правильный,* и он наделен всеми нужными для этого свойствами: благородством, чувством достоинства и чести, ясным разумом, проницательностью и проч. В отношениях с королем, министрами, влиятельными дамами он допускает некоторые уступки — для него это само собой разумеющееся условие жизни и деятельности при дворе.

В «Мемуарах» Сен-Симона автор не столько характер, сколько функция безукоризненной кастовой позиции. Сен-Симон не стремился познать самого себя, подобно Монтеню, ни, подобно Паскалю, через свой внутренний мир познать вообще человека. Он писал не исповедь, а историю. И он заявляет прямо: «Эти мемуары не предназначены для того, чтобы говорить в них о моих чувствах».

Сен-Симон в целом — писатель аналитический (и в этом качестве истинный сын своего века), поскольку его сознательной задачей является «моральная анатомия», раскрытие пружин и причинно-следственных связей. Сен-Симон анализирует поведение человека среди сцеплений изображенного им социального механизма. Внутрь персонажа этот анализ проникает не всегда. Совпадение всех уровней оценки открывает дорогу однопланному, положительному или отрицательному, изображению человека, то есть апологии и сатире.

Чистая апология и чистая сатира — это методы синтетические. Наряду с этим в «Мемуарах» есть персонажи, построенные аналитическим способом, при изображении которых «моральная анатомия» Сен-Симона достигает

особой интенсивности. Это именно те персонажи, чья оценка распадается на несовпадающие элементы.

Анализ всегда оперирует сопоставлением разноплановых элементов. У Ларошфуко, например, есть афоризмы прямолинейные: «Ни один льстец не льстит так искусно, как самолюбие» и т. п. Но Ларошфуко знакомо противоречие, и в высших своих достижениях он блестящий аналитик: «Люди гордятся тем, что ревновали и будут ревновать, но в каждом отдельном случае та же гордость запрещает признаваться в ревности. Ибо в настоящем — это уже слабость». Здесь присутствует не только парадоксальность, но и психологическая диалектика. «Многие презирают жизненные блага, но почти никто не способен ими поделиться». При прямолинейном развитии мысли мы имели бы формулу: все рвутся к жизненным благам, и никто не способен ими поделиться.

В других максимах Ларошфуко объясняет природу презрения к благам, которое столь же своекорыстно, как и стремление к благам, и потому естественно уживается с нежеланием ими поделиться: «Умеренность — это боязнь зависти или презрения, которые становятся уделом всякого, кто ослеплен своим счастьем, это суетное хвастовство мощью ума; наконец, умеренность людей, достигших вершин удачи,— это желание казаться выше своей судьбы». У Ларошфуко основные страсти — тщеславие, самолюбие, гордость, корысть, — оставаясь рационалистически замкнутыми и неразложимыми, в разных ситуациях приводят уже к разным результатам.

Аналитичность Ларошфуко, Лабрюйера, Паскаля в «Мемуарах» Сен-Симона получила сложное и обширное развитие. Характеры Сен-Симона возникают в борьбе между типологической схемой и ее индивидуальным наполнением. Они движутся от схемы к единичному случаю, отрываются от своего каркаса и в то же время сохраняют с ним связь. В одних фигурах преобладает типологическое начало, в других — дифференциальное. У Сен-Симона есть два основных способа отхода от типологической схемы. Один из них — это интерес к чудакам, оригиналам, людям необыкновенной судьбы. У них тоже есть свои наборы замкнутых свойств, но эти наборы «не типичны».

Сен-Симон иногда сам начинает характеристику с упоминания об оригинальности персонажа. Так, например, о герцогине д'Эгильон: «Это была особа большого

ума и одна из самых необыкновенных в мире. Она была смесью тщеславия и униженности...» Свою характеристику знаменитой куртизанки Нинон де Ланкло Сен-Симон завершает фразой: «Единственная в своем роде странность этой личности побудила меня говорить о ней подробно». «Это была престранная старуха», — говорится о маршальше де Клерамбо. Сенсимоновские портреты чудаков и оригиналов имеют свою литературную традицию и свою жанровую типологию. Они строятся на основе анекдота. В понимании XVII—XVIII веков анекдот — это короткая занимательная история. Таков рассказ о маршале д'Эстре, всю жизнь покупавшем книги и ценные вещи, не только никогда ими не пользуясь, но даже их не распаковывая. Он обещал значительное вознаграждение тому, кто разыщет для него бюст Юпитера Аммона, вещь, которую ему непременно хотелось приобрести, — бюст же этот давно уже валялся в его собственных кладовых. В том же духе рассказы Сен-Симона о рассеянном Бранка или о нестерпимо вежливом герцоге Куазлене. Последний, провожая одного из своих посетителей, довел его своими учтивостями до того, что тот, выйдя из комнаты, запер снаружи хозяина на ключ. Тогда герцог Куазлен, не задумываясь, выпрыгнул из окна и, к ужасу своего гостя, встретил его у дверцы кареты.

Но в «Мемуарах» есть более серьезные и важные способы отклонения от схемы, нежели изображение чудаков и оригиналов. Это особенно обостренный и интенсивный анализ, применяемый к фигурам противоречивым и многопланным. Авторская оценка в этих случаях колеблется и двоится, выдвигая то темное, то светлое начало, в разных соотношениях и пропорциях.

Предметом такого анализа является, например, герцог Орлеанский-младший, после смерти Людовика XIV — регент. Сен-Симон был предан этому принцу с юных лет и до самой его смерти, после которой он вынужден был удалиться от двора. Но Сен-Симон жестко судит герцога Орлеанского, на этот раз не изменяя ригористически-моральным критериям ради светских. Дело в том, что перечисляемые им пороки — безволие, легкомыслие, безбожие и разврат, равнодушие к рангам и склонность к низкому обществу — непоправимо вредили, по мнению Сен-Симона, политическим интересам партии регента, которая была и его, сенсимоновской, партией. Но герцог Орлеанский, с его обширным умом, талантами, образованностью, храб-

ростью и великодушием, отнюдь не становится отрицательным героем. Сен-Симон его любит и анализирует его поведение, так сказать, защитным анализом.

Герцог Орлеанский — развратник. Но Сен-Симон не только называет это свойство. Он объясняет его и вводит в причинные связи. Всегда завидовавший талантам и воинской доблести король держит своего племянника вдали от армии, в губительной праздности. Мало того, король принуждает племянника к позорному браку со своей побочной дочерью. Принц соглашается в надежде на то, что ненавистный брак откроет ему дорогу к деятельности и славе. Надежды его обмануты. Тогда он бросается в самый скандальный и показной разврат, чтобы не быть смешным. В качестве верного мужа навязанной ему королем женщины он оказался бы в дураках. Распутство становится привычкой. Маска развратника приросла к носящему маску. Ее уже никогда не удастся сбросить. Образ регента — это редкое для Сен-Симона, изобразившего галерею лицемеров [1], решение альтернативы *быть* и *казаться*. Филипп Орлеанский — антипод лицемеров; он лучше, чем кажется.

Более сложное, двойственное решение представляет собой образ прославленного Фенелона, наставника герцога Бургонского и автора «Телемака». К Фенелону, которого он лично почти не знал, Сен-Симон относится с затаенным и очень осторожным недоброжелательством. Внешний облик этого прелата великолепен. «...Я никогда не видел ничего подобного, и этот облик невозможно было забыть, увидев его хотя бы однажды. Все в нем соединялось, и контрасты не вступали между собой в борьбу. В нем была важность и галантность, серьезность и веселость; в нем равно сказались ученый доктор, епископ и вельможа...» Здесь обычные у Сен-Симона замкнутые свойства и типологические модели (доктор, епископ,

---

[1] В литературе о Сен-Симоне, начиная с Сент-Бёва отмечалось, что характеры в «Мемуарах» часто складываются из двух половин: сначала перечисляются достоинства, потом — недостатки. Эта двойственность часто, однако, оказывается мнимой: в тех случаях, когда достоинства — лишь обман, скрывающий недостатки. Тогда обе половины служат, в сущности, однопланно отрицательному изображению, и к прочим порокам персонажа прибавляется над всем царящее лицемерие. Лицемерие, вместе с корыстолюбием и тщеславием, было основным пороком в моральном кодексе XVII века.

вельможа) умышленно разнопланны, контрастны и расположены так, что из их совмещения должно возникнуть новое единство, притом сложное, несводимое к одной формуле. Сен-Симон с уважением говорит о том достоинстве и «христианском смирении», которое Фенелон проявил, когда его постигла королевская опала и он, в качестве епископа Камбрейского, должен был навсегда удалиться в свою епархию. Но сквозь все рассказанное в «Мемуарах» о Фенелоне приглушенно просвечивает второй Фенелон — человек больших политических видов. По поводу назначения архиепископом Сен-Симон отмечает, что Фенелон «воздерживался от того, чтобы добиваться Камбре: малейшая искра честолюбия разрушила бы здание, которое он воздвигал; притом не на Камбре были направлены его желания...». Последняя фраза — намек на то, что Фенелон и его окружение желали для него назначения архиепископом Парижа.

Значит ли это, что Фенелон должен занять место в ряду столь многочисленных у Сен-Симона скрывающих свое честолюбие лицемеров? Нет, в данном случае это сложнее и тоньше. Построение жизни, которое дотла может разрушить единая прорвавшаяся искра честолюбия,— это не лицемерие, это жизненная позиция, обдуманная и укоренившаяся в сознании. Она уживается и с истинными добродетелями, и с тайным желанием власти.

Регент, Фенелон — люди большого таланта, сложного душевного устройства. Особый, в своем роде любопытный случай представляет собой аналитическое изображение нулевого характера. Я имею в виду портрет сына короля, так называемого «большого дофина», или монсеньера. В игре придворных сил монсеньер принадлежит к партии, враждебной Сен-Симону. Но этот наследник великолепнейшего из престолов — почти идиот; именно потому Сен-Симон относится к нему беззлобно, скорее с исследовательским интересом, побуждающим его к «моральному вскрытию» этой личности. «Характера у него не было никакого» — из этой исходной негативной формулы развивается вся дальнейшая очень точная логика несуществующего характера, характера человека, который жил и умер, «утопая в жире и в умственных потемках».

«Он был высокомерен, держался с достоинством — от природы, по внушенной ему привычке представительствовать и из подражания королю. Он был безмерно упрям; множество приложенных одна к другой мелочей составля-

ли ткань его жизни; он был мягок из лени и по какому-то тупоумию; в глубине души черствый, наружно он казался добрым, но эта доброта, распространяясь только на низших служащих и лакеев, выражалась только в расспросах о самых низменных вещах. Он держался по отношению к ним с удивительной фамильярностью, оставаясь, впрочем, равнодушным к чужим несчастьям и горестям, но это происходило скорее от небрежности и подражания другим (имеется в виду король.— *Л. Г.*), чем от дурного нрава».

Нулевой характер богат подробностями, всесторонне разработан. Заимствованные формы при отсутствии какого бы то ни было содержания. Черствость при внешней мягкости, производной от тупости и лени. Вместо галантных приключений — случайные и низкие связи. Суровое воспитание и трепет перед отцом развили в принце робость, доходящую до трусости. При езде верхом его трусость сочетается с величественным видом. Но у дофина большое, тучное тело на слишком маленьких и худых ногах; отсюда неуверенность при ходьбе — «он всегда продвигался ощупью и ставил ногу в два приема». Это черта символическая и в то же время физически наблюденная, из тех, что «не придумаешь» и что Герцен называл «случайностями».

Противовесом жалким свойствам наследника престола служило тщеславие, мелочная забота о том, чтобы ему воздавали должное, влечение к роскоши — при крайней скупости, столь свойственной людям, обуреваемым страхом. «Он сам записывал все, что на него расходовалось. Он знал, во что ему обходились всякие мелочи, но тратил бесконечно много на постройки, на мебель, на всевозможные драгоценности... на оборудование охоты на волков, дав убедить себя в том, что он любит эту охоту...» Монсеньер — тщеславный глупец, фигура, вполне предусмотренная классической типологией. Но Сен-Симон, сохраняя типологический каркас, делает ее в своем роде единственной; гиперболичность изображения он совмещает с конкретностью. У Сен-Симона при одноплановом построении персонажа свойства его выстраиваются в ряд, нагнетаются постепенно. Свойства разноплановые, противоречивые требуют другого принципа построения; нужны какие-то ключевые, исходные элементы для того, чтобы собрать и привести в движение все остальное. Оболочка без содержания — исходная формула для характера ничтожного

дофина. Но то, что в смешном и вульгарном виде представлено характером ничтожного королевского сына, на высшем уровне повторяется в образе его отца, «короля-солнца», Людовика Великого.

В «Мемуарах» Сен-Симона фигура Людовика XIV имеет особое значение. Ни одному персонажу не уделено столько внимания и не отведено столько места. За подробным рассказом о последней болезни и смерти Людовика следует обширное критическое рассмотрение его царствования и личности[1]. Но и на протяжении «Мемуаров» в целом король — один из основных рычагов, приводящих в движение этот мир страстей, вожделений и интересов. По своей исторической функции король — воплощение нивелирующей политики бюрократического абсолютизма — крайне враждебен Сен-Симону. Лично Людовика он не любил и никогда не пользовался его расположением. И все же король импонирует Сен-Симону настолько, чтобы побудить его воздержаться от однопланных решений. Личность Людовика XIV — одно из самых сложных аналитических построений Сен-Симона.

Является ли, однако, король подходящим объектом для социальной типологии? Конечно, по своему положению он в своем роде уникален. А в то же время он обладает теми самыми традиционными и типическими свойствами, которые Лабрюйер приписал «сильным мира сего», вельможам (les grands). В качестве наблюдателей Лабрюйер и Сен-Симон занимают разные позиции. Лабрюйер осуждает вельмож снизу, с буржуазной точки зрения; Сен-Симон осознает себя стоящим на самой вершине сословной пирамиды. Вышестоящим для него является король, королю и присущи классические свойства «сильных мира сего»: эгоизм, неблагодарность, черствость, жажда лести, властолюбие, деспотизм.

В данном случае носитель этих свойств — абсолютный монарх, поэтому у него эти свойства и им подобные чудовищно гиперболичны, и обычное для вельможи самовозвеличение превращается в самообоготворение и в требование обоготворения от окружающих. «Не будь у него страха перед дьяволом, который бог сохранил в нем даже в моменты наибольшего распутства, он заставил бы по-

---

[1] С критическим отношением Сен-Симона к Людовику XIV интересно сопоставить его высокую оценку личности и деятельности Петра I, которого Сен-Симон называет великим монархом.

клоняться себе как богу и, наверное, нашел бы поклонников. О том свидетельствуют, между прочим, воздвигнутые ему памятники... его статуя на площади Победы и совершенно языческое торжество при ее открытии... которое так пришлось ему по вкусу...» (II, 77). Исходная типологическая формула Людовика XIV — доведенные до предела, даже до абсурда свойства знатной особы. Далее король одновременно рассматривается еще в нескольких типологических аспектах: личном (морально-психологическом), деловом (государственном), светском. Каждому из них присущи свои свойства. В плане морально-психологическом сенсимоновский Людовик XIV — это средний человек (для короля — даже «ниже среднего»), наделенный восприимчивостью, здравым смыслом и даже хорошими нравственными задатками, искаженными сначала дурным воспитанием, потом всеобщей лестью и раболепством. И Сен-Симон применяет к Людовику ходовую формулу honnête homme (порядочный человек). Король — «порядочный человек», кичащийся тем, что строго хранит доверенные ему частные тайны.

Типу среднего порядочного человека вполне соответствуют деловые качества короля. Невысоко ценя ум Людовика, подчеркивая полное его невежество, Сен-Симон признает за ним трудолюбие, аккуратность, добросовестное отношение к тому, что король считает своими обязанностями. Без этих данных король не мог бы создать и поддерживать свою систему управления.

Сенсимоновские типологические формулы и прикрепленные к ним наборы свойств, как всегда, замкнуты в себе. Но он умеет искусно совмещать их в одном персонаже. Так, в портрете Людовика XIV новый психологический эффект возникает из столкновения формулы среднего человека умеренных деловых способностей с формулой обоготворившего себя славолюбца. Это и порождает ненависть короля ко всему выдающемуся, к уму, образованию, к независимости родовой знати, к военным доблестям и талантам. «Он допускал лишь то величие, которое исходило от его собственного». Такова логика характера.

Король не только honnête homme, он еще и homme galant — галантный человек. В этом — светском — типологическом аспекте ему присущи все свойства идеального светского человека XVII века: чувственность, жажда наслаждений, учтивость, утонченное обхождение

с женщинами. «Можно сказать, — он был как бы создан для этого величия, и его рост, осанка, изящество, красота, а позднее представительный вид, сменивший красоту, все — вплоть до звука его голоса, ловкости, прирожденного и величавого изящества всего его облика — выделяло его среди остальных до самой его смерти как царя пчел».

Этот дар «семиотического поведения» — единственный, который Сен-Симон готов полностью признать за королем: «Ни один монарх не владел с таким совершенством искусством царствовать, как он» (II, 101). Это и есть истинная сущность Людовика в толковании Сен-Симона, доминанта характера, организующая все остальные его элементы.

Но когда Сен-Симон говорит об «искусстве царствовать», он имеет в виду не могущество воли, не государственную мудрость, но только виртуозность неимоверно точного символического выражения абсолютной власти, то есть искусство формальное. Подлинный ключ к сенсимоновскому Людовику XIV — это формализм и механистичность. Существование короля — это «последовательность дней и часов, устроенная так, что, где бы он ни находился, достаточно было знать день и час, чтобы знать также, что сейчас делает король... Эта точность чрезвычайно способствовала блеску его двора и удобству быть придворным».

Но приводимый в действие королем механизм создан отнюдь не только для удобства окружающих: «В периоды наиболее пылкой любви его к своим любовницам никакое недомогание, во время которого были в тягость путешествия или парадный придворный туалет, не избавляло их от обязанности строжайше подчиняться этикету... Беременным, больным, только что вставшим от родов и в другие тяжелые для них моменты, им приходилось выезжать в парадных туалетах, наряжаться, стягивать талию, отправляться во Фландрию и еще дальше, танцевать, не спать по ночам, участвовать в празднествах, в пирах, быть веселыми и общительными... казаться всем довольными, не бояться жары и холода, воздуха, пыли — делать все это в точно назначенные часы, ни на минуту не нарушая порядка» (II, 166). Та же дисциплина распространялась на дочерей короля и жен его сына и внуков. Даже мадам де Ментенон, по словам Сен-Симона, «не раз приходилось отправляться в Марли в таком состоянии, в каком не заставили бы сдвинуться с места и служанку»

(II, 168). Безмерный эгоизм короля — основное свойство «сильных мира сего» — скрестился здесь с этикетностью. Версальская машина должна работать безостановочно, потому что без этого «искусство царствовать» не может осуществиться. Даже смерть близких — сына, любимого брата — приостанавливает ее только на мгновенье; мертвые как можно скорее должны быть забыты [1]. Но жестоким требованиям этого механизма беспрекословно подчиняется и сам его создатель. Самая смерть короля этикетна. Людовик XIV умирает по всем правилам католического и придворного ритуала, именно так, как, по его мнению, должен умирать король.

Но формализм Людовика изображен Сен-Симоном как трагедия. Как трагедия Франции, которую «король-солнце» оставил униженной, разоренной, изнемогающей от бесплодных войн, от преступной расточительности двора, от налогов, от диких расправ над гугенотами. Обо всем этом Сен-Симон говорит со своей, кастовой, точки зрения, но с чрезвычайной силой обличения.

Дело в том, что блистательная форма не имеет содержания. Один за другим рассматривает Сен-Симон разные аспекты характера и деятельности короля, и всякий раз он устанавливает одно и то же — роковое несоответствие между оболочкой и сущностью. И весь этот ряд несовпадений логически восходит к исходному противоречию между человеком средних способностей и самообожествившимся деспотом. «Его ум, от природы направленный на мелочи, с особою охотой останавливался на всякого рода подробностях». «Он хотел царствовать самостоятельно... Он действительно царствовал в малом, в крупном же это ему не удавалось... Министры, генералы, фаворитки, придворные очень скоро после того, как он стал властелином, подметили, что тщеславие было в нем гораздо сильней, чем подлинная любовь к славе» (II, 61, 70, 71). Сен-Симон отказывает Людовику даже в основном и элементарном качестве дворянина — в храбрости. Генрих IV любил сражения, его внук любит парады. Под сомнение

[1] О значении формы и этикета для «версальской машины», изображенной Сен-Симоном, ср. цитированную уже книгу Г. Лея «Марсель Пруст и герцог де Сен-Симон», с. 31—34, 95. Лей, в частности, пишет: «Примеры его (короля) бесчувственности — это в то же время примеры заботы о непрерывном чередовании церемоний и развлечений, то есть заботы о форме аристократической жизни» (с. 31).

взяты и религиозные чувства короля. «Король стал набожен, и набожность эта была крайне невежественной». Людовиком, в своих политических видах, овладевают иезуиты. «Богомольного короля пленили сладостной возможностью принести за чужой счет легкое для него покаяние, которое, как его уверили, обеспечит ему блаженство на том свете». Королевское покаяние за «чужой счет» состояло в зверском преследовании гугенотов, о котором Сен-Симон говорит с отвращением.

Быть и *казаться* — одна из основных морально-психологических проблем XVII века; драматурги, сатирики, моралисты века посвятили много великих страниц изображению лицемеров. Лицемерие, прикрывающее подлость или злодейство,— устойчивый мотив Сен-Симона. Но в данном случае противоречие между *быть* и *казаться* разрешается более тонким образом. Людовик XIV — не лицемер (он ведь «порядочный человек»), но он сам себе всегда кажется не тем, «что он есть на самом деле».

Перед читателем проходит ряд фикций. Королю кажется, что он абсолютнейший из всех монархов, но он управляет только мелочами. Им же, под маской раболепия, управляют ловкие министры. Людовику внушили, что он великий полководец, а он только «король парадов» (так прозвали его враги). Вместо доблести — тщеславие, вместо благочестия — формальное выполнение предписаний своих духовников-иезуитов. Вместо человеческих чувств — ничего не стоящие слезы. «Ничего не было легче,— говорит Сен-Симон,— чем вызвать у короля слезы, и ничего труднее — чем растрогать его по-настоящему». Все тем же формализмом проникнута даже мужественная смерть короля. Сен-Симон подводит итоги всему обременяющему эту «греховную душу» «в момент, когда она должна была предстать пред господом, отягощенная... ответственностью за пятьдесят шесть лет царствования; царствования, вследствие гордыни и роскоши которого, вследствие сооружений, излишеств всякого рода и нескончаемых войн и тщеславия, порождавшего и питавшего их, было пролито столько крови, растрачено столько миллиардов... зажжены пожары по всей Европе, спутаны и уничтожены все порядки, правила и законы в государстве... королевство доведено до непоправимых бедствий, почти до грани полной гибели, от которой страна была избавлена лишь чудом всемогущего» (II, 184). И Сен-Симон неприятно удивлен той уверенностью, с ко-

торой «столь греховная душа» готовится перейти в мир иной. Но и этому есть объяснение: «Покаяние на чужой счет, на счет гугенотов, янсенистов, врагов иезуитов или тех, кто не был им предан... фарисейская привязанность к букве закона и шелухе религии дала королю изумительное спокойствие в те страшные минуты, когда обычно исчезает даже тот покой, который опирается на чистую совесть и истинное покаяние...» (II, 189). Буква закона, шелуха религии — видимость, форма торжествует свою победу над сутью вещей даже в смертный час короля.

Формализм короля повторен в кривом зеркале ничтожной личности его сына и предполагаемого преемника. Одновременно структура этого характера по-своему отразилась в образе мадам де Ментенон, морганатической жены короля, женщины, имевшей решающее влияние на последнее тридцатилетие его царствования.

Покровительница злодея герцога Мэнского, Ментенон в истолковании Сен-Симона (очень пристрастном) тоже злодейка, не останавливающаяся перед убийством и любыми другими преступлениями. Казалось бы, она должна быть изображена однопланно, подобно герцогу Мэнскому или Ноайлю. Между тем образ мадам де Ментенон также одно из сложных и интересных аналитических построений Сен-Симона. Все в ней подвергнуто отрицательной оценке, но ее порочные свойства неоднородны, они восходят к нескольким соотнесенным между собою формулам. Эти типологические формулы как бы возникают из биографии мадам де Ментенон, довольно подробно рассказанной Сен-Симоном,— биографии путаной и темной, исполненной авантюр и унизительных ситуаций.

По природе своей Ментенон в изображении Сен-Симона принадлежит к типу хищных интриганок; но она прошла через многие перевоплощения: приживалка в знатных домах, блистательная собеседница в салонах середины века, когда там царили знаменитые «жеманницы» (les précieuses), увековеченные Мольером, героиня многих галантных похождений, воспитательница детей короля и маркизы Монтеспан,— все это прежде чем стать законной, хотя не объявленной официально, женой Людовика XIV. Весь этот пестрый опыт отложился отдельными пластами в сенсимоновском образе мадам де Ментенон. И в пору ее величия у нее сохранились свойства приживалки («льстивость, вкрадчивость, любезность, постоянное стремление угождать»), жеманность и чопорность

«пресьез», педантизм «ученой женщины» салонов времен ее молодости и вместе с тем легкомыслие и непостоянство бывшей героини галантных похождений. Наборы свойств властолюбивой хищницы и приживалки, жеманницы и распутницы вступают в неожиданные сочетания. Эти сочетания оправданы анализом порождающей их жизненной судьбы и сведены воедино доминирующим, ключевым свойством — ханжеством. «Ее лучшее время — не забудем, что она была тремя или четырьмя годами старше короля,— было временем изящных разговоров, изящных любезностей... Жеманство, напыщенность, в соединении с духом того времени, которому они были несколько свойственны, покрылись потом еще налетом важности, а после обросли ханжеством, которое стало господствующей ее чертою и, казалось, поглотило все остальное. Оно было ей необходимо, чтобы удержаться на той высоте, на какую она была вознесена, и не менее необходимо, чтобы управлять. И эта черта стала самым существом ее природы...» (II, 143). Если цель жизни сенсимоновской Ментенон — достижение власти, то ханжество является всепроникающим методом этой жизни.

Людовик XIV у Сен-Симона — не лицемер, он человек гигантских самообманов. Но рядом с его формальным существованием протекает другое, столь же формальное и управляемое сознательным лицемерием. Жизнь мадам де Ментенон в ее внутренних покоях, распорядок ее дня, в «Мемуарах» подробно описанный,— это тоже бесперебойно работающая машина. Размеренность [1], трудолюбие, аккуратность, в высшей степени развитое чувство формы — как знаток в этом деле, король должен был его оценить.

Все лживо в этом мире мадам де Ментенон, включая ее религиозные чувства и ее чувство к королю; все, начиная от исходной лжи ее положения условной королевы. «Во внутренней жизни двора она пользовалась всеми преимуществами королевы... но в обществе она держала себя, как самая заурядная придворная дама, и всегда занимала последние места» (II, 159).

Жизнь мадам де Ментенон — пустое подобие пустой жизни короля. С удивительным искусством Сен-Симон дублирует здесь психологическую структуру,— вернее, да-

---

[1] «Получить у нее аудиенцию было по меньшей мере так же трудно, как у короля», — отмечает Сен-Симон.

ет ее третий вариант (наряду с характером «большого дофина»). При этом, как обычно у Сен-Симона, социальная и индивидуальная дифференциация очень точна: мадам де Ментенон, с ее гибкостью, приспособляемостью, мелочностью,— это женщина, поднявшаяся на неслыханную высоту из бедности, беспорядочной жизни и унижения.

Документальная литература, в том числе мемуарная, не пересаживает готовый характер; как всякая литература, она его строит. Сен-Симон создает свои образы в политических и эстетических формах, данных ему его временем,— сочетая наборы свойств (деловых, светских, моральных), выработанные рационалистическим пониманием человека.

От психологических представлений века (человек как совокупность механически понимаемых свойств), от его литературных навыков — условная типология классицизма — невозможно было уйти, но их можно было подчинить особой документальной задаче. Неповторимое и единичное раскрывается у Сен-Симона в неожиданных отношениях между отдельными свойствами, в смелом скрещении типологических формул с эмпирией. Есть большие произведения, которые выпадают надолго из своего исторического ряда, с тем чтобы включиться в ряд много лет спустя, и тогда открывается вдруг их актуальность и соотнесенность с тенденциями литературного процесса. Так случилось с «Мемуарами» Сен-Симона больше чем сто лет спустя после их создания — во второй половине XIX века. В XX веке актуальность их возросла. Недаром чаще всего Сен-Симона сравнивали с Бальзаком и с Прустом,

2

Хронологический разрыв между «Мемуарами» Сен-Симона и творчеством Руссо в сущности не так уж велик. Сен-Симон, как сейчас установлено, написал «Мемуары» в основном в 1740-х годах (закончены на рубеже 1750-х). К 1750-м годам относится уже расцвет творчества Руссо. В 1765 году он приступает к работе над «Исповедью». Тем разительнее стадиальный разрыв между ними. Сен-Симон опирается еще на культуру XVII века, Руссо — предвосхищает будущее. Сен-Симон еще механистичен, он оперирует замкнутыми свойствами человека (в сочетаниях замечательной смелости), Руссо же — именно тот, кто сумел одновременно раскрыть и текучесть сознания, и абсолютное единство личности.

Существует необъятная литература о Руссо как основоположнике культуры нового времени в многообразных и противоречивых ее проявлениях: революционная идеология, демократическая идея равенства, утопический социализм, романтический иррационализм и индивидуализм, доктрина естественного человека, культ чувства и природы, педагогические идеи XIX века. И весь этот многогранный комплекс новых установок в сферах политической, социальной, морально-психологической, эстетической Руссо осуществляет, создавая модель нового человека. Это человек, вышедший из третьего сословия, свободный в своем самосознании от типологических схем старого общества, интеллектуальный плебей, заявляющий о своей уникальности. Разработке образа нового человека служит, собственно, все творчество Руссо, но высшей точкой его развития является «Исповедь». Сентиментализм и романтизм вдохновлялись «Эмилем» и «Новой Элоизой». Для психологизма XIX века гораздо более важной и плодотворной оказалась «Исповедь». Свою остроту и актуальность она сохраняет и сейчас.

Руссо, как и Сен-Симона, неоднократно «уличали» в вольных и невольных отступлениях от истины,— начиная от хронологических ошибок и кончая истолкованием характеров, поступков, отношений. Двухтомная книга Ж. Геэно специально посвящена сличению «Исповеди» с перепиской Руссо и другими относящимися к его био-

графии документальными материалами[1]. В качестве реального комментария к «Исповеди» это представляет интерес, но не дает принципиально новой точки зрения на творческую ее историю. Дело в том, что Руссо сам предвосхитил все позднейшие указания на свои неточности и ошибки и в особенности на роль воображения и вымысла в процессе создания его мемуаров. Начиная вторую часть «Исповеди», Руссо писал: «Вся первая часть была написана по памяти; я, возможно, сделал там много ошибок. Вынужденный писать по памяти и вторую часть, я, вероятно, сделаю их гораздо больше... У меня есть один только верный проводник, и я могу на него рассчитывать,— это цепь переживаний, которыми отмечено развитие моего существа, а через них — последовательность событий, являвшихся их причиной или следствием... Я могу пропустить факты, изменить их последовательность, перепутать числа, — но не могу ошибиться ни в том, что я чувствовал, ни в том, как мое чувство заставило меня поступить; а в этом-то главным образом все дело... Дать историю своей души обещал я, и, чтобы верно написать ее, мне не нужно документов, — мне достаточно, как я делал это до сих пор, заглянуть поглубже в самого себя» [2].

Установки «Исповеди» сформулированы здесь с полной ясностью. При этом Руссо намечает ход от внутренних состояний к внешним их возбудителям, от чувств к событиям. Изучая движения души, он по психологическим следствиям восстанавливает вызвавшие их фактические причины. И он понимает, что подобная реконструкция может быть лишь приблизительной. «Исповедь» предназначена была разрешать определенные задачи. Не входившее в эти задачи — отбрасывалось.

Проблема памяти в высшей степени занимала Руссо. В этом, как и во многом другом, он подлинный предшественник писателей XX века, в частности Пруста. Для Руссо это проблема соотношения воспоминания с пережитой действительностью и одновременно с вымыслом и воображением. Отношения эти Руссо мыслит как взаимо-

---

[1] Guéhenno J. Jean-Jacques. Histoire d'une Conscience, v. 1—2. Paris, 1962 (первое издание — 1948).

[2] Руссо Жан-Жак. Избр. соч., с. 3. М., 1961, с. 242—243. В дальнейшем ссылки на этот том даются в тексте с указанием страницы.

действие, очень сложное: «Я изучал людей и считаю себя довольно хорошим наблюдателем; однако я ничего не умею видеть из того, что вижу в каждую данную минуту; я хорошо вижу лишь то, что вспоминаю (ключевая тема Пруста.— *Л. Г.*), и умен только в своих воспоминаниях. В том, что говорится, делается, происходит в моем присутствии, я совершенно не могу разобраться. Внешний знак — вот все, что поражает меня. Но потом все это возвращается ко мне: я помню место, время, интонацию, взгляд, жест, обстоятельства; ничто не ускользает от меня. Тогда, на основании того, что было сказано или сделано, я устанавливаю, о чем при этом думали, и редко ошибаюсь» (106).

Итак, в одном случае Руссо утверждал, что он по неизгладимым следам чувств, внутренних переживаний реконструирует породившие их события; в другом месте он утверждает обратное: внутренний процесс восстанавливается по внешним проявлениям и поступкам. Противоречие примиряется общей концепцией воспоминания как процесса творческого, который, во всяком случае у художника, иным быть не может.

Центральный образ «Исповеди», на котором сосредоточена творческая память Руссо, он сам объявил образом уникальным — в первых же и столь знаменитых строках своих мемуаров: «Я предпринимаю дело беспримерное, которое не найдет подражателя. Я хочу показать своим собратьям одного человека во всей правде его природы,— и этим человеком буду я. Я один. Я знаю свое сердце и знаю людей. Я создан иначе, чем кто-либо из виденных мною; осмеливаюсь думать, что я не похож ни на кого на свете. Если я не лучше других, то по крайней мере не такой, как они. Хорошо или дурно сделала природа, разбив форму, в которую она меня отлила, об этом можно судить, только прочтя мою исповедь» (9—10).

Это ощущение исключительности было нужно Руссо, стоявшему у истоков индивидуализма, так же как он стоял у истоков новой, революционной гражданственности. Уникальность оправдывала дерзость психологических открытий, замену типологических схем — личностью. Но великое значение «Исповеди», конечно, не в том, что она изобразила человека, который «не похож ни на кого на свете», а напротив, в том, что она дала человечеству новое и грандиозное обобщение закономерностей душевной

жизни. Обобщение, с которым люди соизмеряют себя уже в течение двух столетий.

Традиция самопознания существовала начиная от античных авторов. Руссо неоднократно и ревниво упоминает о Монтене, своем предшественнике, который в «Опытах» писал: «...Прослеживать извилистые тропы нашего духа, проникать в темные глубины его, подмечать те или иные из бесчисленных его малейших движений — дело весьма нелегкое... Вот уже несколько лет, как все мои мысли устремлены на меня самого, как я изучаю и проверяю только себя, а если я и изучаю что-нибудь другое, то лишь для того, чтобы неожиданно в какой-то момент приложить это к себе или, вернее, вложить в себя» [1]. Все же Руссо имел право утверждать, что им предпринято «дело беспримерное», и это несмотря на Монтеня. Великие психологические открытия Монтеня были еще облечены в несколько архаическую форму ссылок на античные источники, исторических примеров и «анекдотов». Существеннее, что Монтень принципиально фрагментарен — не только по форме своих «Опытов», но и по самой сути своего подхода к человеку, которого он изучает в разных аспектах, в разных связях с окружающим миром.

«Пока я снимал с себя слепок, мне пришлось не раз и не два ощупать и измерить себя в поисках правильных соотношений, вследствие чего и самый образец приобрел бо́льшую четкость и некоторым образом усовершенствовался. Рисуя свой портрет для других, я вместе с тем рисовал себя и в своем воображении, и притом красками более точными, нежели те, которые я применял для того же ранее. Моя книга в такой же мере создана мной, в какой я сам создан моей книгой» (II, 397). В процессе этого самомоделирования, придания себе «большей четкости» Монтень упорно примеривает себя к моделям мудреца,

---

[1] Монтень Мишель. Опыты, кн. 2. М. — Л., 1958, с. 58. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

Руссо спорит с Монтенем, потому что его соперником является именно Монтень (с его ренессансным интересом к личности),— не моралисты XVII века. Для Ларошфуко главное — пружины поведения человека, обобщенного человека; для Паскаля — обобщенный человек, взятый в самых основах его нравственного, духовного бытия. Паскаль не одобрял эмпиричность Монтеня; в частности, его стремление исследовать единичного человека — свою личность. Паскаль пишет о «нелепом замысле изображать самого себя» и далее утверждает, что Монтень «слишком много говорил о себе» (Pascal. Pensées. Paris, 1972, pp. 22, 24).

презревшего суету эпикурейца, человека «обыкновенного», здравомыслящего, «с головы до пят земного и телесного». При всей новизне и смелости решаемых Монтенем задач, он для своих моделей широко пользуется наследием античности, тем самым включая себя в освященный философско-литературной традицией ряд. Руссо, напротив, настаивал на том, что природа «разбила форму», в которой он был отлит.

Если у Монтеня намечены традиционные схемы, то заполняются они сведениями часто самыми бытовыми, эмпирически-конкретными. В главе «Об опыте» Монтень жалуется, что с годами он оказался во власти привычек: «Обходиться без перчаток мне теперь так же трудно, как без рубашки, трудно не помыть рук после обеда и, встав ото сна, трудно обходиться без полога и занавесок на кровати... Пообедать без скатерти я могу, но на немецкий манер, без чистой салфетки — очень неохотно. Я пачкаю салфетки гораздо больше, чем немцы или итальянцы, и редко пользуюсь ложкой и вилкой» (III, 379). Это ренессансная жажда наблюдения, ренессансный интерес к любым проявлениям человека, в том числе и самым частным, и самым плотским.

Наряду с этим противоположный аспект наблюдения, направленного на всеобщие закономерности душевного опыта. Для Монтеня поэтому характерны переходы от описания собственного ощущения, чувства к установлению общих его законов и обратно. Такова, например, глава «Мы неспособны к беспримесному наслаждению», в которой идет речь о «кровной близости... наслаждения и боли» (II, 407), или знаменитое описание падения с лошади, заставившее Монтеня пережить предсмертное состояние. «Мне казалось, что жизнь моя держится лишь на кончиках губ; я закрывал глаза, стараясь, как мне представилось, помочь ей уйти от меня, и мне было приятно изнемогать и отдаваться течению...» В полуобморочном еще состоянии Монтень приказал подать лошадь спешившей к нему жене. «Может показаться, что такой приказ должен был исходить от человека, целиком уже пришедшего в сознание. Вовсе нет: то были лишь смутные и бессвязные мысли, исходившие от впечатлений, полученных от зрения и слуха, но не от меня... Я не в состоянии был разобрать и понять, о чем меня спрашивают; это были очень слабые движения, которые мои чувства производили как бы по привычке; мой разум участвовал в этом

сквозь дрему, подвергаясь легчайшему прикосновению, щекотанию со стороны чувств... Я действительно убедился, что для того, чтобы свыкнуться со смертью, нужно только приблизиться к ней вплотную. Всякий из нас, по словам Плиния, может служить хорошим поучением для самого себя, лишь бы он обладал способностью пристально следить за собой» (II, 53, 56—57). Так в личном переживании открывается его всеобщий закон.

От лично пережитого Монтень удаляется то в меньшей, то в большей мере вплоть до того, что автор исчезает в размышлениях на самые разнообразные темы, в изображении всевозможных явлений действительности. Исчезает, и в то же время неотступно присутствует — своим резко выраженным отношением к изображаемому.

Монтень по своему методу иллюстративен. Его суждения сопровождаются примерами — историческими, литературными, взятыми из текущей жизни. Он иллюстративен и умышленно фрагментарен. Он непрестанно меняет масштабы, углы зрения. С разных точек ему открываются разные предметы познания: эмпирические подробности, общие законы поведения, материалы исторического предания или факты современности. Руссо открыл другое — абсолютное единство личности, непрерывное действие целостного душевного механизма в его развитии и в его объясненных противоречиях. Адекватной для этого формой оказались не размышления, не фрагменты и афоризмы, но связное сюжетное повествование.

В своем понимании человека Руссо исходил из предпосылок современной ему философии, в частности из локковского сенсуализма, воспринятого и разработанного французскими энциклопедистами. В девятой книге «Исповеди» Руссо говорит о своем намерении написать книгу «Чувственная мораль, или Материализм мудреца»[1]. «Известно, что большинство людей в течение своей жизни часто бывают непохожи на самих себя и как будто превращаются совсем в других людей... Исследуя самого себя и изыскивая в других, с чем связаны эти душевные

---

[1] Этот неосуществленный замысел относится в 1756 году. О значении, которое в творчестве Руссо имела идея «чувственной морали» (morale sensitive) см.: Raymond Marcel. Jean-Jacques Rousseau. La quête de soi et la rêverie. Paris, 1962, p. 42 и др. Автор отмечает, что сенсуалистическая мораль уживалась у Руссо с моральным ригоризмом. См. также: May G. Rousseau par lui-même. Paris, 1961, p. 70 и др.

состояния, я нашел, что они зависят большей частью от предшествовавшего впечатления, произведенного внешними предметами, что внутренне нас непрерывно видоизменяют наши ощущения и наши органы, и мы носим, сами того не замечая, в своих мыслях, чувствованиях, в самих своих поступках, последствия этих видоизменений (modifications). Поразительные и многочисленные наблюдения, собранные мной... по своим физическим свойствам казались мне пригодными для выработки внешнего режима, который, изменяясь согласно обстоятельствам, может привести душу в состояние, наиболее благоприятное для добродетели, или удержать ее в этом состоянии... Климат, времена года, звуки, цвета, мрак, свет, стихии, пища, шум, тишина, движенье, покой — все воздействует на наш механизм и, следовательно, на нашу душу; все это дает тысячи почти безошибочных способов управлять чувствами, которые нами владеют,— при самом их зарождении» (355—356).

Концепция, характерная для сенсуализма XVIII века, соприкасающаяся с учением Гельвеция и с учением Дидро. Руссо так и не написал трактата о психологии и не разработал запланированного им своеобразного режима для сохранения добродетели. Он сделал другое. В «Исповеди» он, как великий художник, применил свою концепцию к познанию конкретной личности, при этом сделав упор на видоизменениях, *модификациях* состояний души под воздействием непрерывно сменяющихся впечатлений. Так, говоря о своем переселении в Эрмитаж, Руссо замечает: «Прежде чем говорить о действии столь нового для меня положения на мое сердце, следует припомнить его тайные привязанности, чтобы лучше проследить в их причинной связи ход этих новых изменений» (360).

Развивая свое сенсуалистическое учение о человеке, Гельвеций делал упор на единообразии чувственных восприятий. В нем он усматривал самую возможность социального общения. «...Люди замечают между предметами одни и те же отношения», иначе «люди не могли бы ни сообщать друг другу свои знания, ни усовершенствовать свой разум, ни работать сообща над возведением необъятного здания искусства и науки» [1].

Руссо не отрицал всеобщности чувственного опыта, но, как практический психолог, он ищет в сенсуализме дина-

---

[1] Гельвеций К. А. Соч. в 2-х томах, т. 2, М., 1974, с. 116.

мику. Руссо увидел *модификацию*, движение, увидел переменные функции внешних возбудителей чувства. Он не только увидел противоречия, но объяснил их, то есть ввел в причинно-следственную связь. У Руссо психологические ряды разного качества скрещиваются между собой и одно качество нередко переходит в другое. Так, он показывает возникновение нравственных свойств из физических воздействий и обратно — влияние эмоциональных, вообще душевных состояний на физиологию. Он показывает, как аналогичные события, в зависимости от обстоятельств, могут иметь разные, даже противоположные психологические последствия. «Восходя к первым проявлениям моих чувств, я нахожу в них элементы, кажущиеся иной раз несовместимыми, но тем не менее соединившиеся, чтобы с силой произвести действие однородное и простое; и нахожу также другие, с виду тождественные, но образовавшие благодаря стечению известных обстоятельств столь различные сочетания, что трудно представить себе, чтобы между ними была какая-нибудь связь» (21).

Вместо замкнутых свойств, вместо глухих границ между отдельными чувствами — непрерывные модификации и переходы, промежуточные состояния. Открыта власть ситуации, изменяющей действие внешних раздражителей и внутренних реакций. Добро и зло перестали быть полярностями, отчетливо очерченными, даже когда они совмещаются в одном человеке. Между ними существуют столь тонкие переходы, что человек сам не всегда знает, добро или зло привело его к данному поступку. «Великий урок для честных душ,— говорит Руссо,— порок никогда не нападает на них открыто, но находит способ захватить врасплох, всегда прикрываясь каким-нибудь софизмом и нередко какой-нибудь добродетелью» (386). Это разговор о бессознательных вожделениях, которые сознание снабжает оправдательными этическими масками. В связи с историей своего обращения в католичество, Руссо исследует механизм этого «морального софизма», а заодно и механизм ассоциаций, властвующих над слабой волей.

Доведенный до отчаяния жестоким обращением гравера, к которому он отдан был в обучение, шестнадцатилетний Руссо бежал из протестантской Женевы в католическую Савойю и там сразу же попал в руки духовенства, занимавшегося обращением еретиков. Юный Руссо решился на этот шаг, видя в перемене религии единственное

средство обеспечить свое будущее существование. Но в убежище для обращаемых в католичество его одолевают сожаления и сомнения. Руссо был воспитан в ненависти к католическим священникам. «Доходило до того, что я не мог заглянуть внутрь церкви, встретить священника в стихаре, услышать колокольчик процессии, не содрогнувшись от ужаса... Правда, этому впечатлению странным образом противоречило воспоминание о ласках,— священники в окрестностях Женевы охотно расточают их городским детям. В то время как колокольчик процессии пугал меня,— звон к обедне и к вечерне напоминал мне о завтраке, закуске, свежем масле, плодах, молочных продуктах».

Несмотря на эти ассоциации, приучавшие Руссо думать «о папизме в связи с удовольствиями и лакомством», сейчас он все же готов бежать из убежища. «Но это было невозможно, да и решимости моей хватило ненадолго. Слишком много тайных желаний боролось с нею... К тому же упорство в принятом решении не возвращаться в Женеву, стыд, самая трудность обратного перехода через Альпы, затруднительность моего положения вдали от родины, без поддержки, без средств к существованию,— все это вместе взятое заставляло меня смотреть на угрызения своей совести как на раскаяние запоздалое; я преувеличивал, упрекая себя в том, что сделал, чтобы оправдать то, что собирался сделать. Отягчая заблуждения прошлого, я смотрел на будущее как на их неизбежное следствие. Я не говорил себе: «Еще ничего не сделано, и ты можешь остаться невинным, если захочешь», а говорил: «Сокрушайся о преступлении, в котором ты виновен и которое вынужден довести до конца...» Меня погубил тот же самый софизм, к которому прибегает большинство людей, жалуясь на недостаток сил, когда уже слишком поздно ими воспользоваться» (60—61). Руссо пристально всматривается в «тайные желания», эгоистические вожделения и интересы, подавляемые и смутные для самого их носителя,— в тот момент, когда сознание перерабатывает их и маскирует моральным софизмом. Руссо близко подходит к психологическим концепциям второй половины XIX — начала XX века (разумеется, в порядке отдельных догадок). Текучесть сознания вместо устойчивых свойств, сложная игра между внешними раздражителями и внутренними реакциями, динамика ассоциаций (звук колокольчика и звук колокола в приведенной только что

цитате) — ко всему этому Руссо уже прикоснулся. Ему знакомо уже бессознательное (о бессознательном, впрочем, говорил еще Лейбниц). В «Прогулках одинокого мечтателя» Руссо рассказывает о том, как он, чтобы избегнуть встречи с досаждавшим ему маленьким нищим, «бессознательно взял привычку как можно чаще, приближаясь к этому месту, делать обход... Это наблюдение напомнило мне постепенно множество других, подтвердивших, что истинные и первоначальные побуждения, лежащие в основании большинства моих поступков, мне самому не так ясны, как я это долгое время воображал» (620).

Психологи до сих пор постоянно ссылаются па описанные Руссо детские травмы и комплексы. И Руссо близок к психоаналитикам в своем понимании процесса *вытеснения*. Отец Жан-Жака сделал попытку разыскать женевского беглеца в Савойе. Руссо говорит о безукоризненной честности своего отца и о том, что тот, старея, очень нуждался в доходе от небольшого имущества, доставшегося Жан-Жаку после смерти матери. «Вот почему, думается мне, добравшись до Аннеси по моим следам, отец не последовал за мной в Шамбери, где настиг бы меня, в чем в глубине души был уверен... Нежность и добродетели отца были мне хорошо известны, и такое его поведение заставило меня поразмыслить о самом себе, и это помогло мне сохранить чистоту сердца. Я вывел отсюда великое нравственное правило... избегать таких положений, которые ставят наши обязанности в противоречие с нашими интересами» (53—54).

Диалектика душевной жизни, текучесть психических элементов, соотношение сознательного и бессознательного — каковы бы тут ни были прозрения Руссо, он, конечно, не мог обосновать все эти моменты научно и свести их в единую систему. Но в области психологии, осуществленной средствами *литературы*, открытия Руссо поистине грандиозны. По сравнению с душевной диалектикой «Исповеди» психологические представления не только сентиментализма, но и романтизма кажутся наивными. Даже реалистический роман далеко не сразу мог дотянуться до задач, предлагаемых «Исповедью». В сущности только Толстой был тем гением, который взял на себя решение этих задач и двинулся дальше, в глубь человеческого сознания.

Автор мемуаров, вообще произведений мемуарного и автобиографического жанра, всегда является своего рода положительным героем. Ведь все изображаемое оценивается с его точки зрения, и он должен иметь *право* на суд и оценку. Тут, разумеется, имеет место множество градаций. Эта положительность может быть прямой, вплоть до откровенного самовосхваления, и может быть сложной, косвенной, затушеванной. Благородство, как последний слой души, может только просвечивать сквозь признание своих пороков и ошибок; и сама способность к этому признанию может стать основным признаком возвышенной натуры.

Монтень «Опытов» в сущности прямо положительный персонаж, с недостатками, которые и должны быть свойственны нормальному человеку. Гораздо сложнее обстоит с этим вопросом в «Исповеди» Руссо; притом — в отличие от «Опытов» — для «Исповеди» момент самоутверждения и саморазоблачения является ключевым, изнутри определяющим структуру произведения.

«Исповедь» — удивительный плод двух противоположных задач, которые преследовал Руссо, работая над этим произведением. Он хотел сказать о себе *все*, показать в своем лице человека без покрова, и он хотел посрамить своих врагов, оправдать себя, защититься от клеветы, которой, по его убеждению, его преследовали энциклопедисты, Юм и многие другие.

«Я решил сделать их (свои воспоминания.— *Л. Г.*) произведением единственным в своем роде по беспримерной правдивости, чтобы хоть раз можно было увидеть человека таким, каким он является в своей внутренней жизни. Я всегда смеялся над притворной наивностью Монтеня; он как будто и признает свои недостатки, но всячески старается приписать себе только те, которые привлекательны, тогда как я всегда считал и теперь считаю, что я, в общем, лучший из людей, и вместе с тем уверен, что, как бы ни была чиста человеческая душа, в ней непременно таится какой-нибудь отвратительный изъян. Я знал, что в обществе меня рисовали чертами, до такой степени непохожими на мои, а иногда и таким уродливым, что, даже не скрывая ничего дурного в себе, я могу только выиграть, если покажу себя таким, каков я есть» (449—450).

Так пытался Руссо примирить разнонаправленные тенденции своей автобиографии. Все люди в той или иной

мере порочны. Он лучший из людей, и именно потому он смеет признать свои пороки; но вовсе не те, которые приписаны ему клеветниками. Но равновесие самоутверждения и саморазоблачения оказалось непрочным. В годы работы над «Исповедью» (1765—1770) атмосфера враждебности вокруг Руссо становилась все более напряженной. Возрастала и его подозрительность, переходя в манию преследования. Вторая часть «Исповеди» — это уже, в основном, прямое самооправдание, переходящее порой в собственную апологию, и страстное обличение действительных и воображаемых врагов. Зато в первой части «Исповеди» (первые шесть книг) господствует стремление сказать о себе то, что еще никто никогда о себе не говорил. Творческая радость решения этой художественной и моральной задачи служит противовесом унизительным признаниям. Поэтому к ним можно приступать с гордостью и говорить о них с пафосом пророка.

Эти декларации особенно патетичны в предисловии к первой редакции «Исповеди» (в более поздних рукописях Руссо от этого предисловия отказался). «Сколько ничтожных мелочей приходится мне раскрыть перед людьми, в какие подробности, возмутительные, непристойные, часто ребяческие и смешные, придется мне входить, чтобы следовать за нитью моих тайных наклонностей, чтобы показать, как каждое впечатление, оставившее след в моей душе, впервые проникло в нее!.. Я говорю... о себе самом самые отвратительные вещи, в которых вовсе не желал бы оправдывать себя... Я готов к публичному осуждению... но пусть каждый читатель поступит так же, как поступил я, пусть так же углубится в самого себя и перед судом своей совести скажет себе, если посмеет: *все-таки я лучше этого человека»* (672—673).

В первых книгах «Исповеди» Руссо действительно рассказал о себе много «неблаговидного», унизительного, даже смешного — словом, такого, что люди, даже готовые признаться в своих больших пороках, особенно тщательно скрывают. Руссо рассказал о том, как он крал, обманывал, не гнушался служить лакеем и жить на счет благодетелей; он подробно рассказал о психологических последствиях болезни мочевого пузыря и еще подробнее о своем сексуальном неблагополучии, о неудачах, которые должны были сделать его смешным в глазах современников, живущих по нормам светского эротического кодекса.

У этих трудных признаний разное происхождение. Некоторые из них были вынужденными и делались, так сказать, по тактическим соображениям. Ряд фактов, относившихся к молодости Руссо, вообще к его прошлому, был уже использован его врагами. То, что стало уже достоянием темной сплетни, Руссо хотел перевести на язык чувства и морального исследования и проследить сложный петляющий путь, которым он всякий раз шел изнутри к своим заблуждениям и проступкам. Но наряду с тактическими признаниями были и такие, к которым автора не побуждало ничто, кроме его творческой задачи. Многие неблагообразные эпизоды были бы навсегда забыты, если бы сам Руссо не вызвал их из небытия. И здесь перед нами второй Руссо — не истерзанный подозрениями маньяк, судорожно обороняющийся, сводящий счеты с клеветниками, но гений, поглощенный осуществлением еще небывалого в мире психологического замысла.

Одной из важнейших для этого замысла была проблема *охвата изображаемого*. Чтобы понять мысль, воплощенную автобиографическим героем, надо установить охват жизненных фактов и внутреннего его опыта; понять, что отбирает писатель и что пропускает, что он видит и что он не может или не хочет включить в поле своего зрения — и оставляет неосознанным.

В принципе Руссо первый признал подлежащей осознанию и изображению всю полноту человеческого опыта (усилия Монтеня в этом плане еще не были возведены в систему целостного исследования и изображения человеческой личности и судьбы); в этом великое значение «Исповеди» для всего развития позднейшей психологической литературы. Для Руссо теоретически нет такого факта — вплоть до мельчайших и самых «тайных» подробностей физиологической жизни, — который не мог бы стать слагаемым осознанного единства личности. Но наивно было бы предполагать, что для Руссо полнота опыта — это *безразличная* полнота. Практически Руссо, как и всякий другой мемуарист, в своей «Исповеди» отбирал и пропускал, подчеркивал и затушевывал факты соответственно той программе строения и развития своей личности, которую он хотел предложить читателям. И не следует забывать, что это была программа идеологическая. Одно из основных открытий Руссо — это именно открытие нового, незнакомого эпохе классицизма отношения между творчеством писателя и его личностью; личность

стала определять творчество, восприниматься как источник его специфики.

Изображенная в «Исповеди» личность Руссо отвечала за трактат о происхождении неравенства и «Общественный договор», за «Эмиля» и «Новую Элоизу». В построении этой личности нашли себе место и догмат о добрых задатках естественного человека и губительности его встреч с искусственной цивилизацией, и демократическое противопоставление человека из народа испорченной знати, и примат чувства над разумом, и сенсуалистическая философия Руссо. Мотивы отбора и пропуска при построении этой личности поэтому многообразны. Иногда их легко понять, иногда трудно. Руссо беспрестанно рассказывает о себе вещи унизительные, иногда постыдные, и в то же время прячет то, о чем, казалось бы, рассказать гораздо легче. Вот, например, столь важный эпизод юности Руссо, как история его отношений с мадам де Варан. Руссо не утаил ни того, что она одновременно была его любовницей и любовницей своего лакея Клода Анэ, ни того, что через некоторое время она предпочла Руссо третьего домочадца. Но тут же Руссо отступил от истины, изобразив свое с мадам де Варан безмятежное существование в загородной усадьбе Шарметты. Этого не было. Сейчас документально установлено, что Руссо действительно жил в Шарметтах, но в период, когда его близость с хозяйкой усадьбы уже миновала; и он жил там почти всегда один и на правах управляющего.

Руссо нужно было вспомнить о своих соперниках для блистательного анализа характера мадам де Варан (к этому я еще вернусь). О своем истинном положении в Шарметтах ему нужно было забыть, чтобы во всей ее прелести изобразить любовную идиллию, утопию естественной любви на лоне сельской природы. Но внутренний опыт, о котором здесь идет речь, имел место в действительности, опыт воспитания чувства, превративший неотесанного юношу в человека изысканных переживаний,— пусть все это происходило несколько раньше, в других местах, при несколько иных обстоятельствах.

Эти соображения в какой-то мере можно распространить на «Исповедь» в целом. Гэно в объемистых двух томах шаг за шагом прослеживает достоверность «Исповеди» и подводит итоги предшествующим разысканиям этого рода. Установлено множество фактических ошибок, умолчаний, отклонений и проч. Но замечательно, что во

всем, что касается психологической атмосферы, смысла и тонуса отношений с людьми, исследователи документальных материалов после всех разоблачений приходят в конечном счете примерно к тому самому, что утверждается в «Исповеди». И если Руссо не всегда ставит точки над i, он делает все возможное для того, чтобы их мог поставить читатель. Высокая психологическая правда этой книги побеждает всяческую ложь [1].

Психологизм был тесно связан с морализмом, от древних времен до Толстого. Самопознание — двойственный акт анализа и оценки. Руссо — красноречивый тому пример. В «Исповеди» Руссо строит свою личность одновременно как объект психологического рассмотрения и морального суда. Эти объекты объясняют друг друга. Вот почему Руссо-моралист недоговаривает там, где он боится помешать Руссо-психологу.

Руссо говорил не обо всем и не все. Но и сказанного хватило на века. В настоящей работе я, разумеется, не преследую никаких биографических целей. Я хочу говорить о том, как, какими средствами изобразил Руссо в «Исповеди» себя и других, а не о том, чем они были в действительности.

Каковы же основные принципы и средства построения автобиографического образа «Исповеди»?

В современном литературоведении существует тенденция всячески подчеркивать связь между сентиментализмом и поздним Просвещением,— связь столь тесную, что трудно даже установить между ними границы. Это относится полностью и к пророку сентиментализма Руссо. Руссо, провозгласивший примат чувства над разумом,— воспитанник Просвещения; он рационалистичен и даже дидактичен не только в «Эмиле» или «Общественном договоре», но и в «Новой Элоизе» — этой библии чувствительных сердец. В переписке Юлии и Сен-Пре речь идет о нежных и пламенных чувствах, но метод их рассмотрения и выражения — самый рационалистический. Недаром стиль любовных писем Юлии сравнивали в шутку со слогом проповедей Боссюэ.

---

[1] Это, конечно, не относится к тем страницам второй части «Исповеди», которые отмечены болезненной подозрительностью Руссо и его ненавистью к своим противникам.

Свой рационалистический метод Руссо внес и в работу над «Исповедью», но тут и сказалось принципиальное различие между созданием идеальных литературных образов и воспроизведением действительно бывшего, хотя бы и переработанного воображением. В своих литературных произведениях Руссо создавал идеальные схемы общих идей. В «Исповеди» он поставил себе задачу уникальным образом исследовать уникальное явление, которое именно в этом качестве должно было стать новым эталоном человека. И в «Исповеди» его рационализм обернулся гениальным анализом психической жизни.

Особенно отчетливые формулировки сознательно аналитического отношения к внутренней жизни встречаются в двух позднейших автобиографических произведениях Руссо, которые он считал дополнением к «Исповеди»: в «Диалогах» — «Руссо — судья Жан-Жака» (1772—1776) и в «Прогулках одинокого мечтателя» (1776—1778). Во втором из диалогов Руссо заметил по поводу своего автобиографического героя: «Причин, проистекавших из обстоятельств его жизни, было бы достаточно для того, чтобы побудить его избегать толпы и искать одиночества. Причины естественные, обусловленные его организмом (constitution), сами по себе должны были привести к таким же результатам. Судите сами,— мог ли он, при совместном действии этих различных причин, не стать тем, чем он является сегодня? Чтобы вернее почувствовать эту необходимость, попробуем устранить все внешние обстоятельства, предположив, что нам известен только описанный мною темперамент, и посмотрим, что должно было бы из него проистечь —в существе вымышленном, о котором бы мы больше ничего не знали»[1]. Аналитический подход доведен здесь уже до программы экспериментального исследования человека; конечно, это еще не физиологический эксперимент, но логический.

В позднее написанных «Прогулках» Руссо тянется уже к эксперименту, подобному естественнонаучным: «В известном смысле я произведу на самом себе те опыты, которые физики производят над воздухом, чтобы знать ежедневные изменения в его состоянии. Я приложу

---

[1] «Диалоги» цитируются по изданию: «Rousseau Jean-Jacques œuvres complètes. «Bibliothèque de la Pléiade», v. 1, Paris, 1959.

к своей душе барометр, и эти опыты, хорошо налаженные и долгое время повторяемые, могут дать мне результаты, столь же надежные, как и у них». Но барометр души — это все же метафора. Практически Руссо должен был пользоваться не естественнонаучными, а литературными методами — художественным синтезом и художественным анализом. А художественный анализ разлагает явление и одновременно, на новом обогащенном уровне познания, собирает его в новую целостную структуру. Руссо сам рассказал о той театральности, которую он внес в свою жизнь в 1750-х годах, в апогее славы и успеха. Решив, что «надо согласовать свои поступки со своими принципами», Руссо «усвоил необычное поведение» и в самой жизни разработал образ «дикаря», «медведя», «сурового гражданина». Образ вполне «синтетический», притом одноплановый, лишенный диссонирующих признаков, которые могли бы изнутри его разрушить или хотя бы осложнить. Это полемический образ, направленный против ложной цивилизации, осужденной первым трактатом Руссо. Автор трактатов отказался от выгодной должности казначея у откупщика и мецената Франкея. Заодно отказался от одежды привилегированных классов, от белых чулок, часов и шпаги. Руссо объявил, что отныне будет зарабатывать свой хлеб перепиской нот.

Любопытно, однако, что в «Исповеди» рассказ об этой автоконцепции ироничен. «Всем хотелось поглядеть на чудака, который не ищет ни с кем знакомства и заботится только о том, чтобы жить свободно и счастливо на свой лад,— этого было достаточно, чтобы выполнение его планов стало невозможным. В моей комнате вечно толклись люди, приходившие под разными предлогами и отнимавшие у меня время. Женщины пускались на всякие хитрости, чтобы зазвать меня на обед. Чем резче обходился я с людьми, тем они становились настойчивей... Пожалуй, были готовы показывать меня, как полишинеля, взимая по столько-то с персоны» (319).

Вслед за тем ирония переходит в анализ: «Бывая против своего желания в большом свете, я, однако, не был в состоянии ни усвоить его тона, ни подчиниться ему; поэтому я решил обойтись без него и создать себе свой собственный тон. Так как источником моей глупой и угрюмой застенчивости, которую я не мог преодолеть, была боязнь нарушить приличия, я решил, чтобы придать себе смелости, отбросить их. Я сделался циничным и яз-

вительным — от смущения; прикидывался, что презираю вежливость, хотя просто не умел соблюдать ее... Несмотря на репутацию мизантропа, которую мой внешний вид и несколько удачно сказанных слов создали мне в свете, нет сомнения, что в своем кругу я плохо выдерживал роль: мои друзья и близкие знакомые водили этого дикого медведя, как ягненка, и, ограничивая свои сарказмы горькими, но общими истинами, я никогда не мог сказать кому бы то ни было ни одного обидного слова» (321).

Здесь отчетливо видно, как один образ собственной личности вытесняется другим. Первый из них, построенный в самой жизни, закрыт для иронии, противоречия и анализа; он составлен из ограниченного количества однотипных признаков, воспринятых извне. Второй образ представляет собой уже литературную к нему поправку. Охват осознаваемого резко расширился и, в сущности, целиком поглотил первый образ, который воспринимается уже не в своей непосредственности, но как маска, как роль (идеологически очень существенная). Второй образ сохранил силу социального протеста, свою гражданскую и плебейскую суть. Но в него вошли скрытые пружины самолюбия, застенчивости, неловкости, стремящейся вознаградить себя грубостью и презрением. В него вошел психологический анализ.

Руссо, человек своего времени, не мог все же переработать философский сенсуализм последовательной диалектикой, но конкретное его психологическое видение поразительно диалектично. Он видит текучесть человеческого сознания, модификации и изменяющиеся функции его элементов. В то же время в «Исповеди» у Руссо есть определенный *предмет* анализа — это личность, которую он выводит логически из некоторых первичных данных и далее прослеживает ее реакции на непрерывно изменяющиеся воздействия. «Есть известная преемственность,— говорит в «Исповеди» Руссо,— душевных движений и мыслей: они последовательно видоизменяют друг друга, и это необходимо знать, чтобы правильно судить о них. Я стараюсь повсюду раскрыть первопричины, чтобы дать почувствовать связь последствий» (156). То же и в «Диалогах»: «Противоречие между первичными элементами premes elements) его конституции сказывается на большей части вытекающих из них качеств и на всем его поведении». Соотнесение этих первичных психических элементов с их производными является, таким образом,

для Руссо вполне сознательным методом анализа. «Исповедь» не роман, поэтому анализ дан как прямой авторский, так сказать, в исследовательской форме; и это не отказ от художественной задачи, а единственное в своем роде ее решение.

Автобиографический образ «Исповеди» построен со всей логикой рационализма, что вполне совмещается и с сенсуалистическим пониманием его жизненных реакций, и с *руссоистической* сущностью этого персонажа. В «Исповеди» Руссо сознательно стремится показать, что потрясшие европейское общество идеи примата чувства над мыслью, противопоставления естественного состояния — цивилизации коренились в натуре их автора, в том противоречии между эмоциональным и интеллектуальным складом, которое он считал ключом к своему характеру.

Первичные элементы этого характера Руссо ищет в таких категориях, как воля, разум, чувство, чувственность, восприимчивость, воображение и т. д. Все это уже не замкнутые свойства, но элементы, находящиеся между собой в остро динамических отношениях. Руссо говорит о внешних раздражителях и ответных рефлексах, о процессах возбуждения и торможения — если перевести некоторые его наблюдения на язык современной нам психологии. Руссо описал себя как человека слабой воли, медленно, трудно действующего, как бы затуманенного ума, сильного воображения, предельно развитой чувственной восприимчивости и возбудимости чувств. Это и есть те «первичные элементы», о которых говорил сам Руссо, они сводятся к предрасположениям, в сущности физиологического порядка.

Исходным, порождающим положительные и отрицательные качества своего характера Руссо считал противоречие между «пламенным» темпераментом и медлительным умом: «Два свойства, почти несовместимые, сливаются во мне: очень пылкий темперамент, живые, порывистые страсти — и медлительный процесс зарождения мыслей: они возникают у меня с большим затруднением и всегда слишком поздно. Можно подумать, что мое сердце и мой ум не принадлежат одной и той же личности» (104). Во втором из «Диалогов» — «Руссо — судья Жан-Жака» Руссо как бы конспектирует сжато развернутый в «Исповеди» характер. «Вот итог наблюдений, которые

дали мне возможность познать его[1] физическую конституцию и его истинный характер. В результате этих наблюдений перед нами смешанный темперамент, складывающийся из элементов, которые кажутся противоположными: сердце чувствительное, пламенное или легко воспламеняющееся; мозг уплотненный и тяжелый, солидные и массивные части этого мозга могут быть приведены в движение только длительным и сильным волнением крови. Я не могу в качестве естествоиспытателя разрешить эти кажущиеся противоречия... Для меня важно было убедиться в их реальности... но этот результат, чтобы быть для вас ясным, нуждается в объяснениях, которые я постараюсь прибавить».

В виде объяснения следует теоретический экскурс о чувствительности (sensibilité), которая разделяется на физическую и моральную, а последняя в свою очередь на положительную и отрицательную (притяжение и отталкивание). Жан-Жак в необычайной степени наделен чувствительностью моральной, физическая чувствительность (острая реакция на внешние раздражения) и чувственность[2] также в нем сильно развиты. Но это отнюдь не прямолинейная и грубая чувственность. Чтобы Жан-Жак вкусил чувственное наслаждение, оно должно быть обработано чувством и воображением. Эта *модификация* — одна из характернейших для психологической системы Руссо. Аналогичное требование предъявляется к мысли. Мысль, не прошедшая через сердце, оставляет Жан-Жака равнодушным и погруженным в апатию, естественную для него, когда не возбуждены его страсти и чувства. Отсюда его ненависть к просвещенным и светским разговорам, тематически пестрым и требующим быстрой умственной реакции; отсюда затрудненность его речи в ходе подобных бесед, его тупость, рассеянность (погруженный в оцепенение, он не слушает собеседника) и даже неловкая болтовня — плод смущения и желания его скрыть.

Очень конкретные и точные черты поведения возникают как производные от «первичных элементов» — медлительного ума и темперамента бурного, но быстро

---

[1] О Жан-Жаке в «Диалогах» говорится в третьем лице.

[2] Руссо попутно предлагает оправдание чувственности: чувственный человек — это человек природы, в отличие от рассудочного человека.

теряющего свой накал. Из тех же данных логически выведены и качества более обобщенные: «Противоречие, присущее элементам его конституции, воспроизводится в его склонностях, навыках и в его поведении». Жан-Жак «с невероятной быстротой переходит из одной крайности в другую». Он бывает деятельным, пылким, трудолюбивым, неутомимым, гордым, смелым; и он бывает вялым, ленивым, бессильным, боязливым, робким, застенчивым, неловким и т. д. «Если возвести эти разнообразные последствия к их первопричинам (causes primitives), то окажется, что он боязлив и вял, когда им движет только разум, и он же воспламеняется, как только его вдохновляет какая-нибудь страсть» («Диалоги»).

«Первичные элементы», о которых до сих пор шла речь,— это элементы органические, природные, в какой-то мере сводимые к физиологическим данным. Дальнейшие их модификации связаны уже с давлением среды, обстоятельств, с воспитуемостью и с искажаемостью человека, ввергнутого в машину ложной цивилизации.

Первая книга «Исповеди» — история первоначальных впечатлений, на всю жизнь формирующих человека. Руссо предвосхитил взгляды позднейшей психологии на значение детских комплексов и травм. Об этом много писали, и я не буду вдаваться в эти специальные вопросы.

В первой книге «Исповеди», наряду с физиологизмом, очень сильно и социальное начало. Руссо здесь тщательно проследил видоизменение первичных психических данных под давлением обстоятельств и среды. Это рассказ о том, что он сам называет своей деградацией. Руссо был отдан в обучение граверу, и грубость нравов, невежество и жестокое обращение, которое он встретил в доме и в мастерской своего хозяина, быстро привели к духовному одичанию и превратили хорошего мальчика в вора, лгуна и бездельника. Руссо изображает социальные условия и одновременно подвергшийся их воздействию психический механизм. Именно исходные данные этой психики обусловливают возможность столь разрушительного действия внешних обстоятельств. «Видимо,— говорит Руссо, — несмотря на самое благопристойное воспитание, у меня была большая склонность к нравственному падению, так как оно совершилось очень быстро, без малейшего затруднения...»

Предпосылки деградации — это вялость воли и рефлексия, почти патологическая впечатляемость и воспри-

имчивость к любым внешним раздражениям, власть мгновенных импульсов и вожделений, неспособность тем самым к самопринуждению. Руссо мыслит не свойствами, а процессами. Впечатляемость, безволие, импульсивность в разных соотношениях между собой и в разных ситуациях дают разные результаты. Из благоприятной ситуации раннего детства Жан-Жака вышел характер мягкий, ласковый, мечтательный. Жестокий нажим извне превратил мягкость, податливость в страх перед внешним миром, с его грубыми раздражителями. Безвольный человек прибегает в таких условиях к защитной робости, к защитному эгоизму. В атмосфере социальной несправедливости и нравственной косности окружающих слабость сдерживающих центров открывает дорогу любым средствам мгновенного удовлетворения желаний. Отсюда безответственность, ложь, в особенности воровство.

В этом очерке становления, вернее, временной деградации характера проблема детского воровства — одна из главных. Руссо признал, что, усвоив эту «склонность», он с тех пор не мог до конца от нее излечиться. Но «склонность» эта предстает перед нами модифицированной, полностью соответствующей изображенному в «Исповеди» психическому складу героя. Здесь нет ничего ни обдуманного, ни практического; это кражи, так сказать, импульсивные, всегда направленные на удовлетворение мгновенно вспыхнувших, большею частью детских желаний.

«Жан-Жак несомненно слаб,— говорит Руссо в «Диалогах»,— и неспособен побеждать свои страсти, но у него могут быть страсти только соответствующие его характеру...» И в самом деле, даже анализируя и расчленяя, Руссо никогда не теряет из виду созидаемую им целостную систему характера, контекст характера, видоизменяющий его составные элементы. Это и дает нам право говорить об аналитическом построении синтетического образа личности. Столь же импульсивны и инфантильны и позднейшие «воровские» эпизоды «Исповеди». Самый характерный из них относится к кратковременному и неудачному пребыванию молодого Руссо в семействе лионского судьи Мабли, в должности гувернера. «Живя у маменьки (мадам де Варан.— *Л. Г.*), я навсегда освободился от привычки к мелким кражам, потому что все было в моем распоряжении и мне не было нужды красть. К тому же высокие принципы, которые я воспитал в себе, не могли не предохранить меня от подобных низостей, и с тех пор

я обычно не совершал их. Но происходило это не столько благодаря уменью побеждать соблазны, сколько благодаря тому, что был устранен повод для них, и мне грозила бы большая опасность не удержаться от кражи, как в детстве, если б я подвергался искушениям». Таким соблазном оказалось «белое вино из Арбуа». Руссо мог иметь его за столом, но он тайком унес несколько бутылок. «Запершись у себя в комнате, вытаскивал из глубины шкафа бутылку вина; как славно распивал я ее понемногу наедине, читая страницу-другую романа! Чтение за едой было всегда моим любимым занятием; при отсутствии собеседника — это замена общества, которого мне недостаёт. Я глотаю попеременно то кусок, то страницу, словно книга моя обедает вместе со мной» (238—239). Здесь не только индивидуальный психологический аспект кражи, но и более важная в системе самопознания Руссо индивидуальная модификация склонности к чувственным удовольствиям. В другом месте «Исповеди» Руссо сказал: «Я люблю поесть, но не жаден; мне свойственна чувственность, но я не лакомка» (36). Это особая, руссоистическая чувственная восприимчивость; она непременно должна пройти эмоциональную и интеллектуальную обработку, и атрибуты чувственного удовольствия должны стать символическим отражением ценностей высшего порядка. Вино приятно на вкус, но для того, чтобы им насладиться, нужно, чтобы эта бутылка стала знаком дружеского общения или уединенного наслаждения книгой.

Как бы то ни было, проблема детского воровства — для Руссо острая автобиографическая проблема. Он вникает в нее, изображая в первой книге «Исповеди» социально обусловленную деградацию ребенка. Здесь его психологический анализ становится особенно изощренным и тщательным. Это анализ в то же время педагогический. Чувствуется автор «Эмиля» с его верой в доброе начало человека и убежденностью в тщете суровых наказаний: «Я считал, что, раз меня бьют, как воришку, это дает мне право воровать. Я находил, что воровство и побои связаны друг с другом, составляют в некотором роде одно целое и что, исполняя ту часть, которая зависит от меня, я могу предоставить другую заботам хозяина» (35—36).

Раскрывая те несправедливости и жестокости, те соблазны и фантазии, которые вкупе привели его к воровству, Руссо показал совершенство своей психологической диалектики. В классическом понимании воровство — это

свойсгво. Для Руссо — это форма поведения, которая может иметь самые разные первичные причины и выступать в самых разных функциях, сочетаясь с другими элементами психики данного человека.

Руссо рассказывает о том, что он тащил съестное, а также бумагу, тонкие инструменты, рисунки, которые от него прятал хозяин (кстати, с тем, чтобы на хозяина же работать), но никогда не притронулся к деньгам или ценным мелочам. Мотивы он указывает разные — в том числе отвращение к подобным кражам, внушенное воспитанием, и «смутное опасение бесчестия, тюрьмы... виселицы». Но это мотивы всеобщие, действительные для любого человека. Главное же, как всегда у Руссо,— его индивидуальные «первоэлементы», по отношению к которым любая черта его поведения и характера оказывается производной; она поэтому может быть логически выведена и объяснена. «Листок хорошей бумаги для рисования больше соблазнял меня, чем деньги, на которые можно купить целую стопу. Эта странность проистекала из одной особенности моего характера, имевшей такое сильное влияние на мое поведение, что необходимо ее объяснить. У меня очень пылкие страсти, и если они волнуют меня, ничто не может сравниться с моей горячностью: тогда для меня не существует ни осторожности, ни уважения, ни страха, ни приличия; я становлюсь циничным, наглым, неистовым, неустрашимым; стыд не останавливает меня, опасность не пугает; кроме предмета, который меня увлекает, весь мир для меня ничто. Но все это длится только мгновение, и вслед за тем я впадаю в оцепенение. Застаньте меня в спокойном состоянии, я — воплощенная вялость, даже робость; все меня тревожит, все отталкивает; пролетающая муха пугает меня; сказать слово, сделать движение — мысль об этом приводит в ужас мою лень; боязнь и стыд... порабощают меня...» (36—37).

Поведение определяют всё те же *первичные элементы* импульсивной натуры. Запретное яблоко или лист бумаги — это предмет мгновенно вспыхивающих вожделений, но заняться реализацией денег пришлось бы уже в состоянии оцепенения. Деньги «сами по себе... ни на что не годны, их надо сначала превратить во что-нибудь, чтобы извлечь из них удовольствие; надо покупать, торговаться, нередко быть обманутым, дорого заплатить и получить плохой товар... Меня меньше прельщают деньги, чем

вещи, потому что между деньгами и желанием обладать вещью всегда есть посредствующее звено, тогда как вещью можно наслаждаться непосредственно. Я вижу вещь, она соблазняет меня; если я вижу только средство ее приобрести, она перестает меня соблазнять». Лень, робость, оцепенение сопротивляются соблазну. Механизм поведения выведен здесь из первопричины с присущим «Исповеди» сочетанием парадоксальности и безукоризненной логики. В той же связи Руссо предлагает читателю понять еще одно из его «мнимых противоречий: соединение почти скаредной скупости с величайшим презрением к деньгам... Деньги, которыми обладаешь,— орудие свободы; деньги, за которыми гонишься,— орудие рабства. Вот почему я хорошо прячу их и никогда не стремлюсь приобрести. Мое бескорыстие, следовательно, не что иное, как леность: удовольствие иметь не стоит труда приобретения; и моя расточительность опять-таки не что иное, как леность: когда представляется случай приятно истратить, трудно не воспользоваться им как можно лучше» (38—39). Леность — это не замкнутое свойство, это переменное состояние, которое в зависимости от ситуации может иметь разный, даже противоположный смысл. Весь этот психологический ряд завершается еще одним парадоксальным эпизодом. В тот же период учения у гравера Руссо страстно увлекся чтением. Все, что он имел, включая его рубашки и галстуки, переходило теперь в руки женщины, дававшей на прочтение книги. «Вот, скажут мне, пригодились бы и деньги. Правда, но это произошло, когда чтение отбило у меня охоту ко всякой предприимчивости. Всецело предавшись своей новой страсти, я только и делал, что читал, и не воровал больше. Вот еще одна из моих характерных особенностей. В самый разгар какого-нибудь увлечения безделица отвлекает меня, изменяет мои привычки, привязывает, наконец возбуждает во мне страсть; и тогда уже все забыто, я думаю только о новом предмете, занимающем меня» (40).

Руссо обещал читателю показать *модификации* душевных состояний. И он действительно показал, как они совершаются в сознании импульсивном, управляемом воображением и идеальными представлениями. Руссо изучает себя с любопытством и даже с удивлением исследователя перед неожиданным феноменом природы. На страницах, посвященных истории нравственной деградации подростка, и на многих других страницах «Исповеди»

и «Диалогов» часто мелькают слова: странность (bizarrerie), особенность (singularité), противоречие. Все это «характерные черты» автобиографического героя. Но парадоксы Руссо — это не столько способ мышления, сколько захватывающая читателя форма демонстрации мысли. За его парадоксом при ближайшем рассмотрении обнаруживается силлогизм, соотносящий психологические первоэлементы с их производными. Исходный автопсихологический парадокс мы находим уже в письмах к Мальзербу 1762 года, которые рассматривают обычно как первоначальный набросок «Исповеди»: «Ленивая душа, боящаяся всякого усилия, темперамент пламенный, желчный, легко возбуждающийся и крайне чувствительный ко всякому воздействию,— казалось бы, не могут соединиться в одном характере; между тем эти две противоположности составляют основу моего характера».

Руссо еще не мог объяснить научно противоречие, которое впоследствии объяснила физиология. Так, классифицируя типы нервной деятельности, темпераменты по признаку *возбудимости* и *торможения*, И. П. Павлов отмечает тип деятеля, продуктивного «лишь тогда, когда у него много и интересного дела, то есть постоянное возбуждение. Когда же такого дела нет, он становится скучливым, вялым, совершенно как наши собаки-сангвиники (мы их так обыкновенно и зовем), которые в высшей степени оживлены и деловиты, когда обстановка их возбуждает, и сейчас же дремлют и спят, если этих возбуждений нет» [1]. Пусть теория рефлексов и торможения не была известна Руссо,— он проникает в эти соотношения наблюдением, опытом, гениальной интуицией; и он неизменно предлагает читателю объяснения противоречий, логические ключи к психологическим тайнам. «Вот, сударь, важное открытие, которым я очень горжусь, потому что я усматриваю в нем ключ к другим странностям этого человека». И еще: «Могу сказать, что больше всего странностей я нашел в нем, внимательно присматриваясь к его заурядной внешности и ко всему, что в нем самого обыденного. Этот парадокс разъяснится сам собой, по мере того как вы будете меня слушать» («Диалоги»).

Парадоксы систематически разъясняются, тем самым они становятся *мнимыми парадоксами*. Напомню фразу, предпосланную исследованию отношения к деньгам:

---

[1] Павлов И. П. Избр. труды. М., 1954, с. 276.

«...Он (читатель.— *Л. Г.*) без труда поймет и одно из моих мнимых противоречий (prétendue contradictions): соединение почти скаредной скупости с величайшим презрением к деньгам» (38). Система великого писателя, разумеется, не знает случайности. Парадокс не был сущностью мысли Руссо, но он был ему нужен, и не только для того, чтобы поражать и увлекать читателя. Парадокс был адекватной формой для динамики Руссо, для его интереса к противоречию, к модификациям и переменным функциям вещей. Руссо предлагает его читателю, как загадку с известным ему решением, и, сообщив решение, объявляет загадку мнимой.

Психологизм не мог питаться одноплановым подбором признаков. Ему необходимо противоречие как отправная точка расчленения, анализа, нового соотнесения элементов. В объяснимом и объясненном парадоксе — зерно психологического метода. Конечно, в психологической прозе возможна и парадоксальность, так и не получающая разрешения в анализе,— загадки, которые остаются загадками (поздний психологический роман этим как раз злоупотреблял). Это опасный путь разочаровывающей легкости, с которой писатель делает любой психологический ход, не встречая сопротивления материала.

Один из самых блестящих *мнимых парадоксов* «Исповеди» — это подробно изображенный характер мадам де Варан. Руссо объявил задачей «Исповеди» изображение своей личности, единственной, чье познание доступно человеку полностью и изнутри. В «Исповеди» Руссо разносторонне показал современную жизнь, но только его душа является полем великого психологического эксперимента этой книги. Прочие многочисленные персонажи, даже основные, трактуются иным методом. И Руссо больше занят здесь суммарными определениями характера, нежели анализом «первичных элементов» и обусловленного психического механизма. Исключением является мадам де Варан. К ней Руссо применяет тот же метод, что и к самому себе, то есть метод внутреннего анализа. Особое положение мадам де Варан в художественной системе «Исповеди» не случайно. Эта женщина имела чрезвычайное значение для первоначального формирования личности Руссо, тем самым для его будущей деятельности и судьбы.

Франсуаза-Луиза де ла Тур (в замужестве де Варан) была отпрыском старинного швейцарского семейства

и женой человека, занимавшего в Швейцарии видное положение. По разным причинам она покинула мужа и бежала в католическую Савойю [1], где за переход в католичество получила от сардинского короля щедрую пенсию. Пенсия обязывала ее содействовать обращению попадавших в Савойю швейцарских кальвинистов. Одним из новообращенных попечениями мадам де Варан оказался бежавший от побоев хозяина шестнадцатилетний женевский подмастерье Жан-Жак Руссо. Когда они встретились впервые (1728), мадам де Варан было около тридцати лет. Она была красивой, светской и непринужденной в то же время; у нее был живой ум, характер веселый, легкий и приветливый; по свидетельству ряда современников, против ее очарования трудно было устоять. Мадам де Варан приютила беглеца, и с тех пор, в течение четырнадцати лет, он то уходил из ее дома (иногда надолго), то снова к ней возвращался. Одичавший в граверной мастерской юноша был еще нераскрывшимся гением, а мадам де Варан — обыкновенной женщиной (несомненно, впрочем, даровитой). Но Руссо до конца своих дней сохранил убеждение в том, что именно она открыла ему мир любви, природы и культуры. Это было воспитание чувств, и воспоминанию о нем посвящено последнее, что написал в своей жизни Руссо — незаконченные, обрывающиеся страницы «Прогулок одинокого мечтателя». «Без этого короткого, но драгоценного периода я, быть может, так и не узнал бы себя...» И Руссо рассказывает о том, как он стремился «развивать в себе таланты «впрок»... надеясь стать когда-нибудь способным оказать лучшей из женщин ту помощь, которую получал от нее...» (663). Написано это в 1778 году, за несколько месяцев до смерти Руссо и в день пятидесятой годовщины его первой встречи с мадам де Варан.

Мадам де Варан в автобиографии Руссо — положительное начало. Однако по отношению к автобиографическому герою это образ в то же время антагонистический, противостоящий ему именно в плане руссоистических идей. Если герой воплощает господство восприимчивости и чувства над разумом, со всеми вытекающими отсюда радостями и страданиями, то мадам де Варан — это образец тех несчастий и заблуждений, к которым

[1] Главной причиной был, по-видимому, скандальный крах затеянного ею предприятия (фабрика шелковых чулок).

приводит власть разума и «ложной философии» над прекрасным человеческим сердцем. Однако в «Исповеди» мадам де Варан отнюдь не является схемой, приспособленной для выражения авторских идей и тенденций. Напротив того, условные литературные схемы — это скорее Юлия из «Новой Элоизы» или София из «Эмиля». Этих женщин Руссо выдумал. Мадам де Варан — существовала; он ее истолковал, и в этом истолковании удивительная смесь анализа и лиризма.

Поистине нужна была дерзость гения для того, чтобы поэтически оправдать этот характер. Казалось бы, он должен был оттолкнуть самого Руссо с его морализмом, а следовательно, и читателя. Изображенная в «Исповеди» женщина холодно-безнравственна. Она вступает в любовные связи с людьми, которые ей нужны (но только с низшими), чтобы вернее их к себе привязать. Такого рода отношения с ее лакеем Клодом Анэ[1] не мешают ей соблазнить юношу, находящегося под ее опекой, и создать домашний треугольник. Потом изменить юноше (Клод Анэ уже умер) с другим слугой или парикмахером, о котором в «Исповеди» сказано, что он был «тщеславен, глуп, невежественен, нагл»,— и опять предложить Жан-Жаку треугольник, от которого тот на этот раз отказался. И вот из столь неблагодарного материала Руссо создал образ, отмеченный необыкновенной прелестью, один из блистательных женских образов мировой литературы.

Это опять характерная для Руссо система модификаций. Поступки мадам де Варан существуют не сами по себе, но только в их соотнесенности с «первичными элементами», с теми качествами темперамента, ума, сердечной доброты и щедрости, из которых выводится все остальное. Следовательно, этот характер этически и даже эстетически оправдан потому только, что он *объяснен.* Он построен аналитически.

Один из исследователей творчества Руссо справедливо заметил, что о мадам де Варан мы знаем сейчас несравненно больше, чем знал о ней Руссо. О женщине, им прославленной, существует значительная литература, собрано и опубликовано много документов, с достаточной ясностью осветивших ее жизнь. Почти все биографы отмечают ее ум, жажду деятельности, огромное самолюбие

[1] Об этом человеке, талантливом ботанике-самоучке, Руссо говорит с уважением и симпатией.

и неразборчивость в средствах. В мадам де Варан, быть может, таились задатки блестящей политической и придворной интриганки (тема изображенной Сен-Симоном принцессы дез Юрсен), но ее социальные возможности были слишком ограничены. Выход своей энергии, честолюбию, стремлению управлять она искала в сомнительных коммерческих затеях — при полном отсутствии коммерческих способностей и деловой добросовестности. Эта несчастная склонность вместе с ее расточительностью, щедростью и доверием ко всевозможным проходимцам разорили ее и под конец жизни довели до нищеты. Некоторые из биографов, рассматривая мадам де Варан с позиций психопатологии или психоанализа, открывали в ней то нарциссизм, то симптомы истерии. При всей сублимированности портрета, оставленного нам Руссо, в нем таятся эти черты. Но для Руссо самым важным в этом портрете было другое.

Руссо хотел разделить с читателем одно из самых прекрасных и мучительных своих воспоминаний, и он хотел столкнуть свою идею жизни с другой идеей жизни, показать два решения альтернативы разума и сердца. С мадам де Варан он поступил, как с самим собой,— он исследовал первопричины ее характера и их производные.

Характеры мадам де Варан и молодого Руссо во многом сходны. Оба добры, сострадательны, умеют наслаждаться природой и радоваться жизни. Они любят добродетель и редко придерживаются ее на практике. Почему? Вот тут и вступает в действие основное различие натур, перерастающее в полярность идеологического порядка. Автобиографический герой безволен, импульсивен, неспособен к самопринуждению и сопротивлению. Отсюда его ошибки и пороки, но отсюда же, от господства чувства над разумом, и все лучшее, что в нем есть. Мадам де Варан — пример роковой (особенно для женщины) власти разума. В противовес Руссо, ей присущи воля, активность, систематический ум и «ледяной темперамент».

Исключительное господство ума, равно как исключительное господство страстей и чувства, чревато заблуждениями и несчастиями. Но чувствительный человек сохраняет все же возвышенный строй души; тогда как рассудочный человек неизбежно влечется к конечному падению. Руссо — моралист, и такова мораль судеб автобиографического героя и его первой возлюбленной. Руссоистическая идеология и мораль формируют структуру

персонажа. «Ее заблуждения происходили от неисчерпаемой потребности действовать, ищущей непрестанного применения. Не к женским интригам стремилась она, а к предприятиям, которые нужно было создавать и направлять. Она была рождена для великих дел. На ее месте г-жа де Лонгвиль[1] только подняла бы сумятицу, а она на месте г-жи де Лонгвиль управляла бы государством. Ее таланты пропадали зря, и то самое, что в других обстоятельствах создало бы ей славу,— при том положении, которое она занимала, привело ее к гибели» (49). В зависимости от ситуации достоинства могут стать недостатками, сила — слабостью. Одна из *первопричин* характера мадам де Варан — ее органическая активность — наткнулась на ограниченные возможности ее общественного положения и тотчас изменила свое направление.

Неудачные деловые затеи мадам де Варан проистекают еще из одной первопричины, скрестившейся с ее желанием управлять. Это ее «систематический ум», о котором Руссо упоминает неоднократно. Рассудочность — это также первичное качество, но она развилась в атмосфере просвещенного века. Мадам де Варан интересовалась медициной, ботаникой, философией — особенно моралью, и даже религиозными догмами. Пережитое в ранней юности влияние немецких пиетистов помогло ей впоследствии придумать собственную религию, отнюдь не ортодоксальную, основанную всецело на идее всеобщей любви и милосердия[2]. «Возводя все в систему, — отмечает Руссо,— она не преминула точно так же поступить и с религией...» (203). Но систематический и даже педантический ум мадам де Варан вовсе не был практическим умом; он питался абстракциями и фантазиями и потому очень просто уживался с безрассудством, а в сочетании с искавшей выхода энергией порождал прожектерство.

Еще больше, чем деловое и светское поведение мадам де Варан, Руссо занимало ее интимное поведение; и это понятно, потому что именно эта женщина впервые приобщила его к любви. Со смелостью гения, с жестокостью исследователя Руссо изобразил неприглядные, с его же

---

[1] Герцогиня Лонгвиль прославилась энергичной деятельностью во время Фронды (1649—1653).

[2] Биографы Руссо считали даже, что эти настроения мадам де Варан оказали воздействие на религиозное мышление Руссо и отчасти подготовили знаменитое «Исповедание веры савойского викария».

точки зрения, факты и оправдал их теми первопричинами, из которых они логически вытекали. «Все ее ошибки происходили от ее заблуждений, никак не от страстей... Она была создана для безупречной нравственности, которую всегда любила, но никогда ей не следовала, так как, вместо того, чтобы слушаться своего сердца, направлявшего ее к добру, подчинялась рассудку, склонявшему ее к дурному. Когда ложные принципы вводили ее в заблуждение, истинные чувства ее всегда отвергали их; но, к несчастью, она кичилась своей философией, и мораль, созданная ею для себя, портила то, что подсказывало ей сердце. Ее учителем философии был ее первый любовник, г-н де Тавель; он внушал ей как раз те принципы, которые были необходимы, чтобы обольстить ее... Этот презренный человек достиг своей цели, развратив ум ребенка, чье сердце он развратить не мог... Холодный темперамент этой молодой женщины, который должен был бы предохранить ее от подобных взглядов, как раз помешал ей отказаться от них. Ей было непонятно, почему придают такое значение тому, что для нее ничего не значит. Она не могла считать добродетелью воздержание, которое не стоило ей никаких усилий. Она никогда не злоупотребляла этим ложным принципом для себя самой; но она злоупотребляла им для других, и делала это на основании другого правила, почти столь же ложного, но часто более соответствующего доброте ее сердца. Она всегда считала, что ничто так не привязывает мужчину к женщине, как обладание, и хотя сама испытывала к своим друзьям только чувство дружбы, но такое нежное, что она употребляла все зависящие от нее средства, чтобы привязать их к себе как можно сильнее... Она была благосклонна только к несчастным; блестящие мужчины не имели у нее никакого успеха...» (176—177). Поведение мадам де Варан является, таким образом, производным от нескольких первичных элементов. Сердечная доброта, рассудочность, доходящая до резонерства (прочно усвоенные уроки скептической философии), и сексуальная холодность соединились, чтобы породить жизненную позицию, которую Руссо осуждает, но признает неизбежным выводом из заданных природой и социальной средой предпосылок. К этим первопричинам можно добавить еще и жажду деятельности. Ведь из повествования Руссо явствует, что на «несчастных», которых мадам де Варан дарила своей

благосклонностью, она смотрела как на помощников в своих хозяйственных и деловых предприятиях.

Любопытно, что, создавая этот безукоризненно действующий психологический механизм, Руссо невольно приписал женщине, чьей памятью он так дорожил, даже грехи, в которых она не была повинна. Так, биографы мадам де Варан подвергли сомнению рассказ Руссо о любовных связях, предшествовавших ее разрыву с мужем и бегству в Савойю. Скорее всего это только дошедшие до Руссо местные сплетни. Но Руссо готов был довериться им, потому что для его построения ему очень нужна была фигура развратителя де Тавеля, отравившего модной безнравственной философией «систематический ум» молодой женщины. За этим кроется полемика с Вольтером и энциклопедистами, которых (особенно Гримма и Дидро) в пору работы над «Исповедью» Руссо считал своими смертельными — идейными и личными — врагами.

Исследователей Руссо смущает несогласованность свойств мадам де Варан такой, какой она представлена в «Исповеди». Так один из них пишет: «Для юного Руссо, едва прибывшего из пуританской Женевы, она явилась не только откровением, но и загадкой. Эту загадку он никогда полностью не разгадал, и она никогда не помогла ему в этом. Вот почему он нарисовал ее так непоследовательно и противоречиво. Так, он изображает ее одновременно как «лучшую из женщин» и как жертву низменных вкусов»[1]. Руссо очень сознательно строил характер мадам де Варан как парадокс. Но это один из его *мнимых парадоксов*, которые снимаются в конечном счете объяснением их механизма. Эротическое «все дозволено» оказывается производным от холодности, сомнительные связи — от великодушия и сердечной доброты. Логика характера очень точна. Сам же Руссо по этому поводу писал: «Знаю заранее, что, приписав ей чувствительный характер и холодный темперамент, я подвергнусь обычному и, как всегда, необоснованному обвинению в противоречии. Быть может, тут виновата природа, и такого сочетания не должно быть; знаю только, что именно так было... Мое дело говорить правду, а не заставлять в нее поверить» (177—178). Схемы характеров Юлии («Новая Элоиза») или Софии

---

[1] Ellis Havelock. From Rousseau to Proust, Boston and New York, 1935, p. 51.

(«Эмиль») составлены только из того, *что должно быть*, что как можно более прямо выражает идею автора. В «Исповеди» характер мадам де Варан тоже переработан идеями Руссо, но в нем сохранилась живая ткань того, что *было в действительности*, прелесть противоречия и неожиданности. И это великое предсказание будущих возможностей психологической литературы.

В «Исповеди» духовный опыт человека предстает во многих своих аспектах. Среди них опыт любви, воспитание чувств — один из важнейших, что полностью соответствует всей жизненной концепции Руссо, его философии чувствительного человека. Мадам де Варан в этом плане одна из ключевых фигур. Исследование чувства дало Руссо особенно широкие возможности развернуть систему его психологических модификаций. Автобиографический герой проходит через разные виды любви, и каждый из них по-своему порожден все теми же первичными элементами его характера. Каждое из его основных увлечений как бы воплощает ту или иную модификацию любви. Здесь опять противоречия и свойственные Руссо мнимые парадоксы. Прежде всего парадокс соотношения между чувственностью и воображением (об этом шла уже речь). Сильная чувственная возбудимость, острая реакция на впечатления извне в то же время подвластны воображению, интеллекту, символическим представлениям. Чувственность мечтателя, чувствительность интеллектуального человека — это и есть исходный парадокс, вполне объяснимый, потому что коренящийся в «первопричинах» этой психики. Вообще в духовной жизни Руссо интеллектуальное начало имело неизмеримо большее значение, чем он полагал,— чем он признавал, во всяком случае.

Руссо утверждал, что ни природа, ни люди не могут превзойти богатство его воображения. Это воображение продуктивное, поверх реального мира непрестанно творящее свои мечтательные миры. «Если я хочу нарисовать весну — в действительности должна быть зима; если я хочу описать прекрасную местность — я должен сидеть в четырех стенах; и я сто раз говорил, что, если бы меня заключили в Бастилию, я создал бы там картину свободы!» (153—154).

Темперамент мечтателя Руссо принес и в сферу любви. Он пишет о мадам де Варан: «Я покидал маменьку

для того, чтобы быть занятым ею, чтобы с еще большим удовольствием думать там о ней... Помню, как однажды герцогиня Люксембургская рассказывала мне с насмешкой о человеке, покидавшем свою возлюбленную для того, чтобы писать ей письма. Я сказал ей, что мог бы быть на месте этого человека, и мог бы добавить, что иногда действительно так поступал» (162).

Французские критики XX века неоднократно пробовали установить аналогию между Руссо и Прустом. Образ человека, которому присутствие возлюбленной мешает о ней думать, действительно предсказывает прустовскую концепцию любви. О Руссо и о Прусте, однако, можно говорить лишь в порядке соответствий, отдаленных друг от друга временем, разделенных многими посредствующими звеньями. Зато Руссо в «Исповеди» — прямой предтеча идеи любви, разработанной сентиментализмом, романтизмом в особенности. Это прежде всего разрыв между любовью чувственной и идеальной, «земной» и «небесной». Эту концепцию от романтиков унаследовали символисты. Русский символизм дает ее вариант, обновленный философскими идеями Владимира Соловьева; таков Блок в «Стихах о Прекрасной Даме».

В «Исповеди» Руссо с программной и подчеркнутой откровенностью рассказал о своих сексуальных комплексах. Все это достаточно освещено в биографической литературе, и на эту тему существуют даже специальные психопатологические исследования. Но в Руссо существеннее индивидуальных отклонений то, что было в нем исторически всеобщим, та модель чувства, которую он дал многим поколениям и которая достигла своего завершения в качестве романтической любви. В «Исповеди» резко выражен дуалистический характер этого чувства, направленность любви чувственной и любви идеальной на разные объекты. Но, в отличие от романтиков [1], у Руссо этот дуализм не стал еще стандартным и обязательным. В «Исповеди» это еще конкретный опыт данного человека, обусловленный его конституцией, душевной и физиологической.

Эротический дуализм Руссо прослеживает еще на уровне своих детских увлечений. «Мне известны два вида

[1] Речь идет в основном о поздних романтиках. Для ранних, иенских, романтиков двойственность плотской и идеальной любви еще не характерна, о чем свидетельствует, например, роман Фридриха Шлегеля «Люцинда».

любви, очень разных, очень реальных и не имеющих между собой почти ничего общего, хотя тот и другой отличаются пылкостью и оба не похожи на нежную дружбу. Вся моя жизнь разделилась между двумя этими видами любви, столь различными по природе, и порою я переживал их даже одновременно» (29). И Руссо рассказывает о том, как он одиннадцатилетним мальчиком питал головную и чувствительную любовь к взрослой уже мадемуазель де Вюльсон и одновременно предавался чувственным забавам с девочкой чуть постарше, чем он.

В той же фразе упоминается еще одна модификация любви — нежная дружба. Ее именно он считает основой своей глубокой и стойкой привязанности к мадам де Варан. Мадам де Варан сначала придала их отношениям форму рискованной игры в мать и сына; они называли друг друга «маменька» (maman) и «малыш» (mon petit). Прошло несколько лет, и она сама предложила Руссо стать его любовницей (о чем он не смел и мечтать), сопровождая это предложение назидательными размышлениями и характерной для нее практической мотивировкой: она хочет уберечь его от других соблазнов, может быть, низких. Здесь опять с той и с другой стороны много странностей и противоречий. Руссо рассказывает о том, как «непреодолимая печаль отравила прелесть» новых отношений. И тут же расшифровывает этот кажущийся парадокс: «Я чувствовал себя так, как если бы совершил кровосмешение». Ключом ко всему является формула дуалистической концепции любви: «Я слишком любил ее, чтобы желать...» (175).

Но чувственность, подавленная нежностью, искала другого выхода. Таковы импульсы, которые привели молодого Руссо к случайному дорожному приключению с некоей мадам де Ларнаж. «Это были первые и единственные в жизни наслаждения, которые я вкусил в такой полноте, и должен сказать, что именно мадам де Ларнаж обязан тем, что не умру, не узнав чувственных радостей» (225). Но, вспоминая свою молодость, Руссо говорит не только об этой полноте наслаждения, столь противоположной тому, что он испытывал рядом с мадам де Варан, когда «сердце его сжималось и им овладевала непобедимая печаль». Он говорит и о других чувственных реакциях, более сложных и для него гораздо более специфических, потому что ими всецело управляет воображение. В этих случаях острота реакции, возбуждение чувств как

бы обратно пропорционально материальному, плотскому содержанию данного опыта.

Первый такого рода эпизод относится к периоду очень раннему (1728); это встреча в Турине с молодой итальянкой, хозяйкой магазина, в котором Руссо несколько дней проработал гравером. «Все, что я перечувствовал, обладая женщинами, не стоит тех двух минут, которые я провел у ее ног, не смея даже коснуться ее платья. Нет, не существует наслаждений, подобных тем, которые способна доставить честная женщина, любимая нами; близ нее все является милостью. Незаметный знак пальцем, слегка прижатая к моим губам рука — вот единственные знаки благоволения, какие я когда-либо получал от мадам Базиль, но воспоминание об этих милостях, таких, в сущности, незначительных, до сих пор приводит меня в восторг» (72).

Та же тема в рассказе о дне, проведенном за городом с двумя девушками из почтенных семейств. «...Я говорю не только о весельи, о тихой радости, но и о чувственном удовольствии (pour la sensualité)... Те, кто это прочтут, посмеются, конечно, над моими любовными похождениями, заметив, что после долгих подступов самые смелые из них кончались поцелуем руки. О мои читатели! Не заблуждайтесь. Быть может, от моей любви, завершившейся поцелуем руки, я получил больше наслаждения, чем когда-либо испытаете вы от вашей любви, которая по меньшей мере поцелуем руки начнется» (125, 127).

Это еще одна модификация чувственности, доступная только интеллектуальному мечтателю, питающемуся символикой любви. Изображенный Руссо человек задерживается на далеких к ней подступах. Ему не много дано и не много нужно. И именно потому неимоверно возрастает интенсивность переживания, сосредоточенного на малом.

Особую разновидность представляют собой отношения Руссо с Терезой Левассер, некрасивой, почти безграмотной служанкой из гостиницы, в которой Руссо остановился по приезде в Париж. С Терезой он семейным образом прожил четверть века и под конец на ней женился. В «Исповеди» Руссо говорит, что к этой женщине, без которой он не мог обойтись, он никогда не испытывал ни любви, ни даже чувственного влечения. Отношения с Терезой — это тоже своего рода парадокс, ибо складываются они из двух элементов, казалось бы, несовместимых. С одной стороны, самое бездушное — «потребности пола, не имевшие в себе ничего индивидуального». И одновре-

менно — самое задушевное: неодолимая потребность в сердечной привязанности.

«Я всегда считал день, соединивший меня с моей Терезой, днем, определившим мое нравственное существо. Мне нужна была привязанность, поскольку узы прежней привязанности, которая могла бы заполнить всю мою жизнь (имеется в виду мадам де Варан.— *Л. Г.*), были так жестоко разорваны... Главная моя потребность, самая большая, самая сильная, самая неутолимая, заключалась всецело в моем сердце: это потребность в тесном общении, таком интимном, какое только возможно; поэтому-то я нуждался скорей... в подруге, чем в друге». О своих отношениях с мадам де Варан и с Терезой Руссо там же заметил: «Он (читатель.— *Л. Г.*) подумает, что я устроен иначе, чем другие люди, и, видимо, неспособен испытывать любовь, раз она не имела отношения к чувствам, привязывавшим меня к женщинам, которые были мне всего дороже. Терпение, мой читатель! Приближается роковой момент, когда вам придется слишком ясно убедиться в своей ошибке» (360—361). Две последние фразы относятся к графине д'Удето. Эта страсть была одной из роковых причин перелома, положившего начало последнему периоду жизни Руссо, мучительному, скитальческому и омраченному действительными и воображаемыми гонениями. Свое отношение к мадам д'Удето Руссо рассматривает как синтетическое. В нем совместились все те чувства, которые дотоле он испытывал только порознь, к разным женщинам, — дружеская нежность, идеальные порывы, чувственное влечение, привязанность. И сверх того то специфическое, что он называет любовью, единственной в своей жизни. «На этот раз это была любовь — любовь во всей своей силе и во всем своем исступлении». Но и на этот раз изображена не страстная любовь вообще, а любовь, очень точно и индивидуально дифференцированная. Опять она выведена из первоэлементов личности героя; и он выразился в ней весь — возбудимый и заторможенный, чувственный и мечтательный, чувствительный и интеллектуальный.

Руссо хотел быть естественным человеком, но интеллектуальной и даже литературной была сама завязка этой катастрофической любви. Руссо писал «Новую Элоизу» и «был опьянен беспредметной любовью», когда в его жизнь вошла графиня д'Удето, возлюбленная его друга Сен-Ламбера, поэта и сотрудника «Энциклопедии». Если

значительную часть «Новой Элоизы» Руссо написал под знаком воспоминаний молодости, воспоминаний о мадам де Варан, то сейчас эмоциональный центр романа переместился. «Предмет любви был найден... Я увидел свою Юлию в мадам д'Удето и скоро уже ничего не видел, кроме мадам д'Удето, но облеченной всеми совершенствами, какими я в мечтах украшал кумир своего сердца» (384). После этой литературной завязки начинаются парадоксы. Руссо страстно полюбил мадам д'Удето именно потому, что ее «сердце... было полно любви к другому!» «На мою погибель она завела речь о Сен-Ламбере, говоря о нем как страстная любовница... Мне казалось, что я интересуюсь только ее чувствами, но я сам заражался ими; я пил большими глотками из отравленной чаши, ощущая пока одну лишь ее сладость... Я неправ, говоря «неразделенная любовь»: моя любовь в известном смысле разделялась; она была одинакова с обеих сторон, хотя и не взаимна. Мы оба были опьянены любовью: она — к своему возлюбленному, а я — к ней; наши вздохи, наши восхитительные слезы сливались; нежные поверенные друг друга, наши чувства были в таком соответствии, что им было бы невозможно как-нибудь не смешаться» (384, 387).

Это исходный парадокс, из которого *логически* и вытекает дальнейшее парадоксальное развитие отношений. В течение нескольких месяцев между Руссо и мадам д'Удето существовала самая интимная близость. Рассказывая в «Исповеди» о поцелуях и объятиях, Руссо утешается тем, что она не изменила возлюбленному, а он не предал (вернее, не совсем предал) доверие отсутствовавшего тогда друга. «Среди этого опасного опьянения она ни разу не забылась ни на минуту, а я утверждаю, клянусь, что если, увлеченный своим чувством, иногда и пытался поколебать ее верность, то никогда по-настоящему этого не желал. Самая сила моей страсти сдерживала мои порывы... Ореол всех добродетелей украшал в моих глазах кумир моего сердца; осквернить ее божественный облик — значило уничтожить его... я слишком любил ее, чтобы желать обладания» (387—388).

Изображенная здесь концепция любви вовсе не была позднейшей иллюзией или произвольной реконструкцией отношений. Ее психологическую реальность полностью подтверждает (вплоть до почти текстуальных совпадений) дошедший до нас черновик письма Руссо (июнь

1757) к мадам д'Удето (почти все его письма к ней д'Удето из предосторожности уничтожила). Здесь, с несоизмеримой, конечно, силой, действует тот же психический механизм, управляемый интеллектом и воображением, о котором Руссо говорит (по поводу идиллического обеда с милыми девушками), насмешливо обращаясь к своему читателю: «Быть может, от моей любви... я получил больше наслаждения, чем когда-либо испытаете вы от вашей любви...» Не отказ от чувственности, но ее обостряющее восприимчивость ограничение — такова здесь концепция Руссо.

Руссо именно тот писатель, который, по общему убеждению, открыл человечеству новые формы любви, как он открыл новые формы восприятия природы и новое понимание личности. Поэтому так существенно в «Исповеди» изображение опыта любви со всеми его вариантами. Он настолько дифференцирован, что в сущности особую его грань представляет собой каждая встреча. В каждом из женских образов «Исповеди» (мадам де Варан, мадам де Ларнаж, Тереза, графиня д'Удето и т. д.) как бы воплощена какая-нибудь из многообразных модификаций любовного опыта героя.

На автобиографическом материале «Исповеди» Руссо разработал два момента, основополагающих для позднейшего психологизма. Это — бесконечная дифференцированность душевных движений и в то же время их совмещенность, противоречивое их сосуществование.

Романтическое понимание душевной жизни, по сравнению с Руссо, является упрощенным. Романтизм оперирует не видоизменениями, не переходами, но контрастами, антитезами (до предела доведен этот метод в романах Гюго). Характеры контрастно противостоят друг другу. Контрасты сталкиваются и в одном характере. Но романтизм вовсе не стремится объяснить механизм совмещений в одной душе земного и небесного, идеального и низменного, прекрасного и безобразного; он только констатирует двойственность, восходящую к его философским предпосылкам. Для Руссо, автора «Исповеди», человек — это сложный многосоставный механизм, который непрерывно реагирует на самые разные раздражения извне, непрерывно приспосабливается к среде и ищет удовлетворения своим потребностям и желаниям. Человек одновременно подвержен разным воздействиям, от чисто физиологических до высших духовных, потому что идеалы и

моральные ценности присущи человеку столь же неотъемлемо, как желание есть и пить. Душевная жизнь, таким образом, представляет для Руссо синхронное сочетание разных уровней, которое и порождает столь занимавшие его мнимые парадоксы. Эта концепция человека привела Руссо к первоначальному открытию того психического механизма, который Достоевский назвал впоследствии «двойными мыслями».

Умер Клод Анэ, друг и соперник Жан-Жака. «На другой день я с самой глубокой, самой искренней печалью говорил о нем с маменькой; и вдруг посреди беседы у меня появилась низкая и недостойная мысль, что я наследую его пожитки, главное — прекрасную черную одежду, давно мне приглянувшуюся. Я подумал об этом, а следовательно, и сказал, потому что при ней это было для меня одно и то же. Ничто не заставило ее до такой степени почувствовать утрату, как это подлое, низкое замечание, так как покойный отличался исключительным бескорыстием и благородством. Бедная женщина ничего не ответила, отвернулась и заплакала» (183).

Во второй части «Идиота» опустившийся забулдыга Келлер говорит князю Мышкину: «Хотел, так сказать, сообщив вам мою полную, сердечную исповедь... способствовать собственному развитию; с этой мыслью и заснул в четвертом часу, обливаясь слезами... В тот самый момент, как я засыпал... пришла мне одна адская мысль: «А что, не занять ли у него в конце концов, после исповеди-то, денег?»... Не низко это по-вашему?

— Да ведь это ж наверно неправда, а просто одно с другим сошлось. Две мысли вместе сошлись, это очень часто случается. Со мной беспрерывно... Вы мне точно меня самого теперь рассказали. Мне даже случалось иногда думать,— продолжал князь очень серьезно, истинно и глубоко заинтересованный,— что и все люди так, так что я начал было и одобрять себя, потому что с этими *двойными* мыслями ужасно трудно бороться...»

Руссо это уже знал. Человек оплакивает своего друга, но где-то в его сознании застряло впечатление от полюбившегося ему красивого кафтана; теперь кафтан стал его достоянием, и впечатление оживилось.

В «Исповеди» мы неоднократно встречаемся с изображением синхронной множественности мотивов того или иного поступка, мотивов самого разного порядка. Руссо дал обещание мадам де Ларнаж отправиться к ней, в ее

имение. Но вдруг он решает порвать эту дорожную связь и вернуться в Шамбери к «maman». Причины решения многообразны: Руссо боится, что его могут разоблачить (он почему-то выдавал себя за англичанина), что семейство его возлюбленной встретит его враждебно, что он влюбится в ее пятнадцатилетнюю дочь и ему придется бороться с искушением ее соблазнить; он чувствует, что его страсть постепенно остывает. Но наряду со всем этим на другом уровне сознания делают свое дело идеальные моральные представления, удовлетворяющие потребность человека гордиться самим собой. «Я мужественно выполнил свое решение,— хотя, признаюсь, не без вздохов, но с внутренним удовлетворением... и говорил себе: «я заслуживаю своего собственного уважения, долг я предпочел удовольствию...» Может быть, в этом решении гордыня играла такую же роль, как и добродетель; но если подобная гордыня не есть сама добродетель, она приводит к столь сходным последствиям, что простительно ошибиться» (230—231). Итак, идеальные и вовсе не идеальные мотивы работают параллельно, вызванные к жизни разными импульсами. И еще одно очень здесь характерно для психологии Руссо. И гордость, и добродетель текучи, они могут переходить одна в другую. Да и гордость бывает разная — от низкой спеси до удовлетворенности лучшими возможностями своего духа.

В 1752 году в присутствии Людовика XV с успехом была показана комическая опера Руссо «Деревенский колдун». Руссо, крайне стесненный в средствах, после сомнений и колебаний, стоивших ему бессонной ночи, уклонился от аудиенции, тем самым и от королевской пенсии. Руссо предлагает читателю пеструю смесь причин своего решения. Всю жизнь он страдал болезнью мочевого пузыря, в обществе причинявшей ему много неудобств и мучений. Невозможно допустить, чтобы последствия этой болезни дали о себе знать во время приема в королевском дворце. На эти соображения тут же набегает и другая причина: «проклятая робость». В 1752 году Руссо усвоил уже манеры и облик «сурового гражданина»: «Я хотел сохранить суровый вид и тон, усвоенный мной, и вместе с тем показать, что чувствителен к чести, оказанной мне столь великим монархом. Надо было облечь какую-нибудь высокую и полезную истину в форму прекрасной и заслуженной похвалы... Что будет со мной в этот момент, да еще на глазах у всего двора, если от смущения у меня

вырвется какая-нибудь из моих обычных нелепостей?» (331)

Далее, без всякого перехода, следует причина совсем иного морального качества. Принять пенсию — это означало бы: «Прощай, истина, свобода, мужество! Как осмелился бы я после этого говорить о независимости и бескорыстии? Приняв пенсию, мне оставалось бы только льстить или молчать...» Еще не закончена фраза, как мысль делает неожиданный поворот: «...да и кто поручился бы, что мне стали бы ее выплачивать? Сколько шагов надо для этого предпринять, перед сколькими людьми ходатайствовать? Чтобы сохранить ее за собой, мне пришлось бы взять на себя столько забот, что, пожалуй, лучше будет обойтись без нее» (331). Это опять Руссо с его страхом перед каждым усилием, направленным вовне, с его желанием иметь деньги, чтобы жить независимо, и отвращением к хлопотам, неизбежным для того, чтобы их добыть и даже их истратить. Итак, болезнь мочевого пузыря, неловкость и застенчивость в обществе, свободолюбие, боязнь хлопот — и все эти причины существуют одновременно. Руссо показал синхронную множественность импульсов, одновременно исходящих из разных источников — физиологических, психологических, социальных,— поскольку человек одновременно испытывает воздействие всех этих сфер. Теоретически еще это не сформулировав, он показал своего рода *поток сознания*, но только оформленный рационалистически. Оформление в конечном счете столь же условное, как и всякое другое,— поскольку настоящий поток сознания вообще не может быть выражен словами.

В решении отказаться от чувственного увлечения ради прочной привязанности, в решении отказаться от пенсии собраны мотивы не только одновременно действующие, но и явно принадлежащие к разным уровням душевной жизни — от физиологических побуждений, от житейских потребностей до высших принципов и идеалов. Руссо — моралист; он не мог мыслить поведение человека только как систему реакций на раздражения,— он также мыслил его зависимость от иерархической системы ценностей. Проблема синхронных уровней душевной жизни —для Руссо в то же время проблема синхронности добра и зла в душевном опыте человека; прежде всего в своем душевном опыте, поскольку он был для себя основным предметом исследования.

Артур Шюке в известной в свое время книге о Руссо предлагает его итоговое изображение: «Крайний во всем, он противоречил сам себе каждую минуту... Робкий и дерзкий, несмелый и циничный, тяжелый на подъем и трудно сдерживаемый... способный к порывам и быстро впадающий в апатию, вызывающий на борьбу свой век и льстящий ему, проклинающий свою литературную славу и вместе с тем только и думающий о том, чтобы ее отстоять и приумножить, ищущий уединения и жаждущий всемирной известности, бегущий от оказанного ему внимания и досадующий на его отсутствие, позорящий знатных и живущий в их обществе, прославляющий прелесть независимого существования и не перестающий пользоваться гостеприимством, за которое приходится платить остроумной беседой, мечтающий о хижинах и обитающий в замках, связанный со служанкой и влюбляющийся только в женщин высшего света, проповедующий радости семейной жизни и отрекающийся от исполнения отцовского долга, ласкающий чужих детей и отправляющий своих в воспитательный дом, горячо восхваляющий небесное чувство дружбы и ни к кому его не испытывающий, легко себя отдающий и тотчас отступающий, сначала общительный и сердечный, потом подозрительный и угрюмый — таков Руссо» [1].

Книга Шюке написана в конце XIX века, когда в области литературной биографии господствовали психологические методы Тэна, но в сущности Шюке, как и многие его современники, не может уйти от романтических антитез, эффектных в своей необъясненной парадоксальности. За сто с лишним до этого лет Руссо умел уже *объяснять*. И большую часть перечисленных у Шюке противоречий он вывел бы из анализа собственных *первоэлементов*. Руссо-моралист очень твердо знает — что́ есть добро и что́ есть зло. Эти представления определяются для него и моралью естественного человека, и той антидогматической религией любви, основы которой он изложил в «Исповедании веры савойского викария»; с другой стороны, они определяются идеями гражданской доблести и республиканской чистоты нравов («Общественный договор»). Для Руссо проблема не в том, что человек должен делать (это ясно), а в том, что он делает,— в отношении между долженствованием и поведением.

---

[1] Chuquet A. J.-J. Rousseau. Paris, 1893, pp. 198—199.

Для героя «Исповеди» это соотношение выводится из первичных элементов его натуры. Он добр, сострадателен (вид чужих страданий для него невыносим). Он способен любить, и потому устремлен к добру. Но есть в нем и неиссякаемый источник зла — это слабость, безволие, неодолимая власть мгновенных желаний, неспособность к самопринуждению. С любопытством всматриваясь в себя, Руссо рассказывает ряд эпизодов, свидетельствующих о том, что он был подвержен своего рода затмениям; он полностью при этом терял управление собой, и сила мгновенного желания начисто вытесняла мысль о последствиях, не только неотвратимых, но и мгновенно следующих за поступком. Он рассказывает о том, как однажды в юности поужинал, переночевал и позавтракал в таверне, не имея ни гроша для уплаты и вовсе не думая о том, что он обманывает хозяина; или о том, как он, не умея разбирать ноты, публично дирижировал оркестром, которому предложил исполнить пьесу своего сочинения. Были случаи и совсем не смешные. Так, Руссо, горько себя осуждая, рассказывает о том, как он в чужом городе на улице покинул друга, поверженного припадком эпилепсии; сделал же он это потому, что его тяготило пребывание в Лионе и ему хотелось скорее вернуться в Аннеси к мадам де Варан. Все это Руссо называет «моментами непостижимого безумия». Но, строя в «Исповеди» собственный образ, он это безумие очень хорошо объяснил.

Об этом много говорится в «Исповеди», еще отчетливее — в «Диалогах», вообще изобилующих итоговыми формулировками. «Нет ничего великого, прекрасного, великодушного, к чему он не был бы способен, увлекаемый порывом, но он быстро устает и впадает опять в свою апатию. Тщетно благородные и прекрасные поступки на несколько мгновений доступны его мужеству,— оно уступает место лени и робости, которые удерживают его, подавляют; вот почему, имея чувства, иногда возвышенные и великие, он в своем поведении был всегда мал и ничтожен». С упорством исследователя Руссо возвращался к этой теме. Через несколько лет он писал в «Прогулках одинокого мечтателя»: «От природы чувствительный и добрый, жалостливый до слабости, чувствуя, что душа моя восхищается всем, что носит печать великодушия, я был человеколюбив, оказывал помощь и благодеяния по склонности, даже со страстной готовностью, пока к этому привлекали только мое сердце... Как только мой долг

и мое сердце вступали в противоречие, первый редко одерживал победу... действовать против своей склонности было для меня всегда невозможно» (622). Тот механизм добра и зла, который несет в себе человек, Руссо объясняет первичными, органическими данными натуры. Источник зла — в неуправляемых страстях и желаниях и в то же время в апатии; соотношение это возможно, потому что быстрые переходы от возбуждения к апатии свойственны импульсивным натурам.

Но величайшим психологическим открытием является здесь именно синхронность переживаний, этически оформленных, и непосредственных вожделений, протекание душевного процесса одновременно на разных уровнях. Человек наслаждается «великим, прекрасным, великодушным» и тем, что он может переживать и проповедовать эти ценности. Если при этом он уступает одновременно действующим в нем чувственным потребностям — он повинен в слабости, в отсутствии моральной дисциплины, но необязательно в лицемерии. Упрека в лицемерии Руссо лично для себя никогда бы не принял. Лицемер — это тот, кто не любит добра и только прикидывается любящим.

Сознание текуче. Моральная догма Руссо знает границу между добром и злом, но не всегда ее знает психологическая практика. Любовь к добру, верное этическое чувство побуждает стыдиться зла и прятать его с помощью нового зла — лжи и обмана. Руссо тщательно анализирует душевное состояние, которое он называет *ложным стыдом,*— как постоянный и главный источник своих дурных поступков. С ложным стыдом «он боролся всю свою жизнь с усилиями, столь же большими, сколь тщетными, потому что это состояние связано с его робким нравом, который является непреодолимым препятствием пламенным желаниям его сердца и для их осуществления заставляет прибегать к множеству окольных путей, часто достойных осуждения» («Диалоги»). Ложный стыд, таким образом, есть производное от исходного для данного характера противоречия между пылкими страстями и робким нравом.

С темой ложного стыда связано в «Исповеди» одно из глубочайших достижений психологического анализа Руссо. Он рассказал историю поступка, который считал в своей жизни самым преступным. Служа лакеем в доме мадам де Верселис (1728), шестнадцатилетний Руссо

похитил старую серебристо-розовую ленту. Когда кража открылась, он обвинил крестьянскую девушку, служанку Марьон в том, что она дала ему — следовательно, украла — эту ленту. Он продолжал настаивать на своем в присутствии отрицавшей свою вину Марьон. И он, и Марьон лишились места. Руссо утверждает, что его всю жизнь мучила мысль о дальнейшей судьбе этой девушки — заподозренная в воровстве, она едва ли нашла хорошее место и могла погибнуть в нищете или с отчаяния вступить на путь падения.

«Никто не скажет, что я стараюсь смягчить свою страшную вину. Но я не выполнил бы задачу этой книги, если бы не рассказал в то же время о своем внутреннем состоянии... Никогда злоба не была так далека от меня, как в ту ужасную минуту. Я обвинял эту несчастную девушку, потому что был расположен к ней; как ни странно, но это правда. Она занимала мои мысли, я и сказал в свое оправдание первое, что пришло мне в голову. Я обвинил ее в том, что сам собирался сделать, в том, что она дала мне ленту,— потому что у меня самого было намерение эту ленту ей подарить. Когда она вошла, мое сердце чуть не разорвалось на части, но присутствие стольких людей действовало на меня так сильно, что помешало моему раскаянию. Наказания я не очень боялся,— я боялся только стыда, но стыда боялся больше смерти, больше преступления, больше всего на свете... Стыд был единственной причиной моего бесстыдства, и чем преступнее я становился, тем больше боялся в этом признаться и тем бесстрашнее лгал. Я думал только о том, как будет ужасно, если меня уличат и публично, в глаза, назовут вором, обманщиком, клеветником... Если бы г-н де Ларок отвел меня в сторону и сказал: «Не губите эту бедную девушку; если вы виноваты, признайтесь»,— я тотчас бросился бы к его ногам, совершенно в этом уверен. Но меня только запугивали, когда надо было меня ободрить» (81).

В этом эпизоде психологический метод Руссо предстает в предельно сгущенном виде. Первопричины поведения — бессилие воли и впечатляемость, сила реакций на давление извне, беспомощность и ужас перед этой внешней средой. Здесь возникают и тут же логически разрешаются парадоксы: зло как следствие симпатии, расположения; бысстыдство как следствие стыда. Здесь есть, наконец, психологические ходы, которым может позавидо-

вать литература XIX и XX века: приписывание своей вины объекту внутреннего внимания и бессознательность этого акта, перенесение собственного намерения (подарить ленту) на жертву своей клеветы. Здесь раскрыта логика одновременного действия противоположных импульсов — сострадания, любви и эгоистической самозащиты. Притом эта самозащита окрашена социально — чувством беспомощности перед знатными, которым так легко унизить, растоптать человека.

В «Исповеди» и в продолжающих ее тематику «Диалогах» и «Прогулках» Руссо построил систему характера — противоречивую и последовательную, с отчетливой диалектикой полярных элементов.

Это *чувствительный* человек с тонким пониманием истины и добра и с полным отсутствием тех психических механизмов, которые ведают самоуправлением. Он наслаждается возвышенным и добрым, наслаждается моральными ценностями и красноречием, с которым он их провозглашает. В каждой же данной ситуации поведение его подвластно непосредственным эмоциям, страстям, желаниям или апатии, лени, отвращению к принуждению и внешним усилиям. Характер этот содержит все данные для объяснения того поступка Руссо, который жестче всего осудили современники и потомки,— его отказа от своих детей. Непосредственных эмоций он не испытывал (для него они могли бы оказаться решающими), так как новорожденных ему не показывали; он испытывал страх перед возрастанием трудностей в своей и без того трудной и неустойчивой жизни, он видел угрозу самому главному — своей творческой работе и защищался реакцией импульсивного эгоизма.

Но вот в этом признаться оказалось непросто. Руссо хранил молчание, пока не узнал в 1764 году из безжалостного анонимного памфлета «Чувства граждан» (его приписывают Вольтеру), что тайна его раскрыта. Тогда он заговорил о ней в «Исповеди». Руссо клеймит себя за предательство, которое он совершил шестнадцатилетним одичавшим мальчиком, которое, может быть, вовсе не имело для его жертвы всех страшных последствий, нарисованных воображением Руссо. О детях он говорит иначе. Он сдержанно признает, что ошибся, он отмечает свое раскаяние, и тут же приводит всевозможные соображения и оправдания, не только бытовые, но — что удивительнее — также моралистические. «Не будучи в состоянии

сам воспитывать своих детей и отдавая их на попечение общества, с тем чтобы из них вышли ремесленники и крестьяне, а не авантюристы и ловцы фортуны, я верил, что поступаю как гражданин и отец; и я смотрел на себя, как на члена республики Платона»[1] (311). Проблема детей была проблемой идеологической. Речь шла уже не о проступке испуганного мальчика, но о поведении идеолога, того самого, который произвел переворот в педагогических идеях и — по выражению одной современницы — научил женщин быть матерями[2]. За несколько строк до того, как объявить себя членом республики Платона, Руссо утверждает: «Эта пламенная любовь ко всему великому, истинному, прекрасному, справедливому, это отвращение ко всякому злу... это умиление, это живое и радостное волнение, испытываемое мною перед всем, что добродетельно, великодушно, честно — может ли все это сочетаться в одной душе с испорченностью, попирающей без зазрения совести самую нежную из обязанностей?» Вопрос этот здесь в значительной мере риторический, — всей направленностью своего гениального психологического анализа Руссо именно показал закономерную многослойность человеческого сознания.

Речь шла в сущности о другом — о праве слабого, исполненного недостатков человека быть идеологом, учителем жизни. Его хотели лишить этого права, его объявили лицемером. И Руссо страстно сопротивляется, потому что — по самому большому счету — здесь для него не лицемерие, а синхронные уровни душевной жизни, и добродетель для него расположена на самом высшем творческом уровне, потому что он ее деятельный проповедник, несущий ее уроки человечеству.

По поводу того периода, когда он усвоил позицию «сурового гражданина», Руссо в «Исповеди» писал: «До тех пор я был добр; с того времени я стал добродетелен или по крайней мере опьянен добродетелью. Это опьянение началось у меня в голове, но перешло в сердце» (363). И Руссо утверждает, что в течение четырех лет он действительно был «таким, каким казался». В «Диалогах» Руссо судит себя строже, но приходит к тому же итогу: «Слабый и увлекаемый своими наклонностями, как мог

[1] В утопической республике Платона воспитание детей всецело предоставлено государству.

[2] Она имела в виду женщин высших классов, которым Руссо внушал необходимость отказаться от наемных кормилиц.

бы он быть добродетельным; ведь им руководит только его сердце, никогда долг или разум. Добродетель — это всегда труд и борьба, как могла бы она царить среди лени и мирного досуга? Он добр, потому что таким его сделала природа; он сделает добро, потому что ему приятно его сделать; но если бы для исполнения своего долга ему понадобилось бы потерять свои самые дорогие желания и растерзать свое сердце — поступил бы он таким образом? В этом я сомневаюсь. Законы природы, по крайней мере ее голос, не простираются так далеко. Нужен другой голос, который повелевает, а природа должна замолчать... Этот человек не будет добродетелен, потому что он слаб, а добродетель — достояние сильных душ. Но кто в большей мере чем он способен восхищаться, любить, поклоняться этой недоступной ему добродетели? Чье воображение с большей ясностью может нарисовать ее божественный образ?» («Диалоги»). С точки зрения Руссо, описанный здесь психологический механизм — отнюдь не лицемерие, а творческая сублимация. Но эта проповедь не осуществленной на практике добродетели становится объективным фактом культуры только тогда, когда ей соответствует подлинный внутренний опыт. Опыт, несущий готовность за мысль и за творчество платить полной мерой. Вот это условие выполнил Руссо. Творчество не терпит ни безволия, ни робости, ни лени. И в своем писательском деле Руссо был упрямым, неутомимым и дерзким. Боязливый, маниакально мнительный, эгоистичный человек в этом деле не знал уступок. Его травила печать и поносила церковь. В Париже его сочинения сжигались рукой палача и подписывались приказы о его заключении в тюрьму; его родина Швейцария изгоняла Руссо из своих пределов, местные фанатики забросали камнями домик, служивший ему приютом. Но Руссо писал и, когда мог, печатал то, что он считал нужным сказать людям.

На рубеже XIX и XX веков Толстой с противоположного конца подошел к той же проблеме. Он спросил — может ли моралист в своем образе жизни быть неадекватен своей морали? И ответил отрицательно. Отсюда драма последних лет Толстого. Драма, подготовленная всем развитием его творчества и той русской традицией за все отвечающей совести, о требованиях которой так настоятельно заявили уже Станкевич и Белинский.

3

Среди великих произведений мировой мемуарной литературы «Былое и думы» [1] занимают особое место. Эта мемуарная эпопея развилась из тех же могучих идейных импульсов, из которых развился русский роман XIX века.

Герцен прошел через русский революционный романтизм в 1830-х годах, через натуральную школу — в 1840-х. Юношеские автобиографические опыты Герцена — замечательный памятник русского романтизма последекабристской поры, романтического сознания, овладевающего идеями утопического социализма. В 40-х годах, строя новое, реалистическое мировоззрение, Герцен ищет объективные формы выражения для жизненного опыта своего и своих современников. Отсюда интерес к беллетристике («Кто виноват?», «Сорока-воровка», «Доктор Крупов» и проч.), которую на других этапах развития Герцен не считал своим истинным призванием. В творчестве Герцена 40-х годов автобиографический герой на время устраняется, его заменяет единство авторского сознания, объемлющее философские, публицистические, художественные произведения этого периода.

В 40-х годах Герцен отходит от прямого автобиографизма. Но непосредственное и в то же время обобщенное самораскрытие, прямое авторское суждение о жизни — неотъемлемые свойства его творческого сознания. В конце десятилетия, под воздействием больших политических событий, совершается как бы второе рождение герценовского героя. В авторском образе последних «Писем из Франции и Италии» и цикла «С того берега» лично и страстно выразилась историческая драма русского революционера, потрясенного крушением европейской революции. Этот авторский образ, непосредственный предшественник автобиографического героя «Былого и дум», далек уже от субъективности романтических фрагментов 30-х годов, в нем осуществилось слияние лирического начала с острым чувством истории.

---

[1] «Былое и думы» рассматриваются здесь главным образом в связи с проблематикой данной работы. Некоторые из затронутых в этом разделе вопросов подробнее освещены в моей книге «„Былое и думы“ Герцена».

К замыслу «Былого и дум» Герцен пришел с философскими, политическими, моральными критериями, выработанными в 40-х годах. «Былое и думы» подготовлены не только ранними автобиографическими набросками и лирической публицистикой конца 40-х — начала 50-х годов. Для формирования метода «Былого и дум» существенное значение имел и опыт натуральной школы (в частности, работа над романом «Кто виноват?»), в особенности сказавшийся в первых четырех частях «Былого и дум» с характерным для них широким охватом русской жизни. В «Былом и думах» Герцен вернулся к автобиографизму, столь органическому для его художественного мышления, но вернулся на новой, реалистической основе. Автобиографический персонаж теперь — фокус преломления огромного, бесконечно многообразного мира объективной действительности. Работая над «Былым и думами» с 1852 года, Герцен, при всей специфике своего творческого метода, решает задачи, которые жизнь поставила в этот период перед всей русской литературой. В «Былом и думах» подняты заново многие темы, уже затронутые в 20-е и 30-е годы Пушкиным и Лермонтовым; со второй половины 50-х годов те же вопросы окажутся ключевыми для русского социально-психологического романа.

В «Былом и думах» речь идет о месте и роли мыслящего человека в неправильно устроенной социальной действительности, об отношении личности к обществу и общим интересам. Тема эта подсказана острыми противоречиями русской жизни той эпохи, когда в литературе решающее значение приобрел вопрос о герое, о русском идеологе, носителе активного общественного сознания. Судьба его в окружающей среде — тема русского идеологического романа и одна из основных тем «Былого и дум».

В центральный автобиографический образ своей эпопеи Герцен вложил такую сознательность отношения к исторической проблематике и такую силу художественного обобщения, что мы имеем право говорить именно о *герое* «Былого и дум», соотнося его с героями русского романа XIX века от Онегина и Печорина до Базарова и Рахметова. Обобщающее отношение к себе самому ясно сказалось в письме к М. К. Рейхель (от 5 ноября 1852 года), в котором идет речь о первоначальном замысле «Былого и дум»: «Положение русского революционера

относительно басурман европейских стоит тоже отделать, об этом никто еще не думал» (XXIV, 359).

У Герцена, свободного от цензурных запретов, мыслящий герой, русский идеолог, предстает в облике революционера. Но тема революции пронизывает насквозь и русскую подцензурную литературу XIX века. Герцен во весь голос заговорил о вопросах, к которым неизменно будет прикована противоречивая мысль Достоевского, которых коснется Тургенев в большей части своих романов («Рудин», «Накануне», «Отцы и дети», «Новь»), к которым в «Что делать?», в «Прологе» Чернышевский подойдет со всей прямотой революционной мысли, прорывающейся сквозь цензурную маскировку. Рассказывая в «Былом и думах» о самом себе, Герцен создавал обобщенный образ русского революционера, который от декабризма движется к революционно-демократическому мировоззрению. Для зрелого Герцена положительный герой — это прежде всего *деятель* (или потенциальный деятель) освободительного движения, человек, претворяющий теорию в практику.

Художественная система «Былого и дум» подготовлялась всем предшествующим развитием Герцена. Одновременно она обусловлена и общими историко-литературными закономерностями, — она отвечала насущным требованиям современности.

Первая половина 50-х годов, когда сложился и в значительной мере осуществился замысел «Былого и дум»,— время переходное, время накопления сил и материалов для большого романа второй половины XIX века. Это относится и к русской, и к французской литературе (с культурной жизнью Франции Герцен в эти годы связан самым непосредственным образом).

В России к исходу 40-х годов, после смерти Белинского, после разгрома петрашевцев, кончается первый период развития гоголевского направления (расцвет натуральной школы). Во Франции в 1840-х и 1850-х годах заканчивается деятельность Стендаля и Бальзака. События 1848 года кладут предел развитию прозы левых французских романтиков, тесно связанных с идеологией утопического социализма. Начинается промежуточная пора — она завершится в 1856 году выходом «Мадам Бовари» Флобера, книги, которая положила начало французскому роману второй половины века. В русской литературе подобное место занял «Рудин», появившийся в 1856 году,

через год после того, как закончена была первая редакция первых пяти частей «Былого и дум».

В переходный период конца 40-х — первой половины 50-х годов и в России, и на Западе наблюдался повышенный интерес к мемуарам, автобиографиям, запискам, очеркам, вообще ко всевозможным документальным жанрам. Закономерность, историческая обусловленность этого интереса понятна. После 1848—1849 годов возникает потребность подвести итоги пережитому, на основе опыта предреволюционных и революционных лет проанализировать уроки революции. Мировая литература уже вступала в эпоху реализма как направления, теоретически провозглашенного, сформулировавшего свои эстетические принципы. А реализм особенно настаивает на познавательных возможностях литературы. В первой половине 1850-х годов поиски аналитической остроты и научной достоверности в познании действительности, не вылившиеся еще в форму большого социально-психологического романа, направлялись нередко в сторону своеобразных промежуточных жанров.

В 1857 году, когда первые пять частей «Былого и дум» были уже почти закончены, в обозрении «Западные книги» (шестой лист «Колокола») Герцен писал о десятилетии, истекшем после 1848 года: «С внешней стороны — своеволие власти, конкордаты, казни. С внутренней — раздумье человека, который, прошедши полдороги, начинает догадываться, что он ошибся, и вследствие того перебирает свое прошедшее, близкое и далекое, припоминает былое и сличает его с настоящим. В литературе действительно все поглощено историей и социальным романом. Жизнь отдельных эпох, государств, лиц — с одной стороны, и с другой, как бы для сличения с былым,— исповедь современного человека под прозрачной маской романа или просто в форме воспоминаний, переписки... Рядом с отчуждающейся наукой, входящей в жизнь только приложениями, идет другая внутренняя работа, мы ее можем назвать социальной патологией. К ней равно принадлежат Прудон и Диккенс. Новая вивисекция Прудона кажется нам самым замечательным явлением последних двух лет — дальше скальпель еще не шел» (XIII, 92—93, 95). Герцен уже пять лет работал над «Былым и думами», когда он написал, что современный человек «перебирает свое прошедшее... припоминает былое и сличает его с настоящим».

Как бы плотно ни был Герцен окружен атмосферой западноевропейских научных и литературных интересов, но главной питательной средой его творчества неизменно оставалась русская жизнь. Между тем в России в 50-х годах внимание также сосредоточено на мемуарной литературе. В 50—60-х годах появляются такие произведения мемуарного жанра, как «Семейная хроника» Аксакова, «Записки из Мертвого дома» Достоевского. С самого начала десятилетия развивается повышенный интерес к исповедям, автобиографиям, в частности к изображению детства [1]. В этой обстановке создается и трилогия Толстого.

Толстой закончил «Детство» в июле 1852 года. В октябре того же года Герцен приступил к работе над первой частью «Былого и дум» — «Детская и университет». Подобное совпадение в широком историческом плане не случайно, хотя воспоминания Герцена вовсе не похожи на трилогию Толстого. В творчестве Толстого «Детство» — ранний опыт, в прозе Герцена «Былое и думы» — одно из высших достижений. Молодой Толстой создал повесть автобиографического типа (притом по своему материалу скорее автопсихологическую, нежели автобиографическую); Герцен создал произведение небывалое,— оно насыщено теми вопросами, которые в течение ближайших десятилетий предстояло решать русскому роману, и оно же «человеческий документ», непосредственное свидетельство о жизни.

Что такое «Былое и думы» — мемуары, автобиографический роман, своеобразная историческая хроника? Вопрос о жанре «Былого и дум» в высшей степени важен, потому что речь здесь идет о познавательном качестве произведения, о принципе отражения, преломления в нем действительности. В этом и состоит проблема жанра, если не понимать жанр формально.

По внешним, формальным признакам «Былое и думы» скорее всего можно зачислить в категорию художественных мемуаров. Слишком, однако, очевидно, что произведение Герцена не укладывается в эти границы, перерастает их масштабом исторической концепции и новизной разрешаемых в нем художественных задач.

---

[1] См.: Эйхенбаум Б. Лев Толстой, кн. 1. Л., 1928, с. 80—96.

Творческие размышления Герцена над «Былым и думами» начались в октябре 1852 года, вскоре после семейной драмы, завершившейся смертью жены. Герцен первоначально хотел написать историю катастрофических событий частной жизни, «мемуар о своем деле» (письмо к М. К. Рейхель от 5 ноября), хотел заклеймить Гервега, запечатлеть образ любимой женщины. Но под пером Герцена первоначальный замысел разрастается неудержимо, вбирая многообразное общественное содержание, превращаясь в построение очень сложное, которое граничит с историей, с мемуарами, с романом, не становясь ни романом, ни исторической хроникой.

Характерно, что Герцен сам избегал точных определений «Былого и дум». В своих письмах, в предисловиях и примечаниях Герцен чаще всего называл «Былое и думы» *записками*. Но для него *записки* — это условный термин, удобный именно своей нейтральностью, отсутствием определенного жанрового содержания.

Иногда в литературе о Герцене намечалась тенденция истолковать «Былое и думы» как особый автобиографический роман. Вступая на этот путь, исследователь рискует, однако, упустить сущность герценовского метода, особое качество познания. Ведь жанровая номенклатура важна не сама по себе, но в той мере, в какой она проясняет, уточняет для нас принцип творческого постижения действительности.

Историческая и публицистическая, философская и мемуарная книга Герцена принадлежит области искусства, потому что в ней действительность познается в ее конкретных, единичных проявлениях, символически расширяющихся до выражения общих закономерностей жизни.

Однако в «Былом и думах» изображаемому присуще особое качество, определяющее методологию произведения. Это качество — *подлинность*, ибо в «Былом и думах» Герцен, подобно историку, изображает действительно бывшее. Читатель «Былого и дум» одновременно подвергается воздействию двух могущественных сил — жизненной подлинности и художественной выразительности.

«Былое и думы» по своему жанру не роман. И, конечно, не потому, что это произведение недостаточно художественное, но в силу иного познавательного принципа, иного соотношения между действительностью и ее творческим преломлением. В «Введении» к этой книге шла

уже речь об этой познавательной специфике документальных жанров.

Принципиальным образом «Былое и думы» отличаются и от художественных произведений, построенных *на материале* действительных событий. Фактичность, документальность романа, повести — это момент обычно внеэстетический (за исключением исторического романа). Читатель может знать и может не знать, например, о происхождении изображаемого из личного опыта автора. Это обстоятельство существенно для психологии творчества писателя, для данного же произведения важно не происхождение факта, но дальнейшая его функция в определенном художественном единстве. При «генетическом» подходе к подобным вопросам стирается разница между «Былым и думами» и, скажем, произведениями Толстого. Толстой воспроизводил действительные события не только в общих чертах, но нередко в конкретнейших мелочах и подробностях; Герцен же в «Былом и думах» вовсе не отличается особой фактической точностью. И все же «Анна Каренина» — несомненно роман, а «Былое и думы» — не роман, но, по определению Герцена, «отражение истории в человеке» (X, 9).

В «Былом и думах» невымышленность изображаемого — момент не случайный, а необходимый, обязательный для читателя, то есть для правильного чтения. Можно полноценно воспринимать «Анну Каренину», не имея, скажем, понятия о том, что сцена объяснения Левина с Кити автобиографична, что Толстой, объясняясь с Софьей Андреевной Берс, писал первые буквы слов мелом на ломберном столе [1]. Между тем для понимания, для восприятия «Былого и дум» вовсе не безразлично, если бы вдруг оказалось, что Герцен на самом деле не увозил свою невесту, не приезжал за ней тайком из Владимира и проч. Существует, впрочем, разновидность романа, для которой важен вопрос о фактической достоверности изображаемого,— это исторический роман (он может иногда создаваться на материале современном или почти современном писателю). Исторический роман, однако, открыт доступу художественного вымысла, открыт широко и, главное, принципиально. Недаром в центре исторического

---

[1] См.: Дневники С. А. Толстой. 1860—1891. М., 1928, с. 8—29; Бирюков П. Лев Николаевич Толстой. Биография, т. 1. Изд. 3-е. М. — Пг., 1923, с. 232—235.

романа XIX века обычно стояли вымышленные персонажи, методологически не отличавшиеся от действующих лиц любого другого романа.

В «Былом и думах» с *установкой на подлинность* связаны два момента, в конечном счете определяющие художественную систему произведения: ведущее значение теоретической, обобщающей мысли и изображение действительности, не опосредствованное миром, созданным художником. В романе, в повести художник, созидая отраженную, «вторую действительность», раскрывает в ней и через нее свое понимание действительности реальной. «Былому и думам» присущ огромный эпический размах повествования, но в этом произведении между объективным миром и авторским сознанием нет средостения фабулы. Вместо «второй действительности», со спрятанным в ее недрах автором, — прямой разговор о жизни, авторские суждения открыто и непосредственно направленные на жизненный материал.

Разумеется, роман XIX века вовсе не чуждался прямого высказывания (достаточно напомнить «Войну и мир», где размышления автора занимают целые главы). Все же это явление другого порядка. В классическом социально-психологическом романе теоретические размышления автора — это отступления; авторский анализ сопровождает образное воссоздание действительности. Иначе в документальных жанрах. В «Былом и думах» аналитическая мысль становится живой тканью художественного произведения, средой, в которой живет весь охваченный им жизненный материал. В литературном произведении теоретический элемент может, конечно, явиться инородным телом, иногда даже обличающим художественное бессилие писателя. Но теоретический элемент, перерабатываясь в художественном единстве произведения Герцена, приобретает особое эстетическое качество. Мысль его — не научный силлогизм, ценный только конечным результатом, выводом. У Герцена важен и самый процесс протекания мысли, самая ткань смысловых сочетаний, уникальных ассоциаций, закрепляющих заново увиденный ракурс действительности. В «Былом и думах» *думы* обладают эстетическим качеством не в меньшей мере, чем сцены, диалоги или портретные зарисовки.

Герцен непрерывно поддерживает в читателе сознание подлинности изображаемого. Но подлинная действительность в «Былом и думах» — в то же время действительность,

целеустремленно организованная и в самых общих своих очертаниях, и в конкретных подробностях. Герцен исследует ее в определенном аспекте, осмысляя все, в чем отражены интересующие его общие закономерности. Из бесконечного множества жизненных фактов он отбирал то, что могло с наибольшей силой выразить философский, исторический, нравственный смысл действительно бывшего. Так, в «Былом и думах» рождается художественная символика.

Конкретным подробностям «Былого и дум» особое качество придает уверенность читателя в том, что они — не вымысел. В то же время структурная организованность настолько важна для Герцена, что дает ему право свободной творческой переработки фактического материала. Герцен не только изображает сцены, создает диалоги, при которых не мог присутствовать, но и подлинные документы (письма, дневники), вводимые в текст «Былого и дум», он обрабатывает, монтирует, редактирует стилистически; он нередко дает событиям прошлого новую оценку, иную эмоциональную окраску; иногда, когда ему нужно, отклоняется от точной передачи фактов. Вот почему «Былое и думы», являясь важнейшим памятником истории русского общественного сознания, так же как истории общеевропейского освободительного движения, не являются в то же время документальным первоисточником в узком смысле слова. Некритически, без тщательной проверки, пользоваться этой книгой как фактическим материалом неправильно. Но целеустремленно перестраивая действительность, Герцен вместе с тем ни на мгновение от нее не отрывается. Он может переработать документ, но документ ему нужен,— в его системе писатель не выбирает по произволу между фактом и вымыслом.

Герцен пристально следил за современной ему историографией, особенно за теми представителями новой исторической школы, которые стремились совместить научное исследование с художественным воспроизведением прошлого. Герцен высоко ценил Тьерри, Карлейля, Мишле. По поводу книги Ж. Мишле «История Франции в шестнадцатом веке. Возрождение» Герцен писал ее автору: «Это поэма, это история, превратившаяся в искусство, в философию» (XXV, 241) — формулировка для самого Герцена программная. «Возрождение» Мишле появилось в 1855 году, когда Герцен создал уже первую редакцию пяти частей «Былого и дум». И Герцен воспринимает ху-

дожественный историзм Мишле столь заинтересованно именно как созвучный его собственному творческому опыту, только что осуществленному.

В своей книге «Французская романтическая историография» Б. Реизов, характеризуя метод французских историков 1810—1820-х годов, говорит о присущем Мишле мастерстве «двупланного изображения»: «Все умственное развитие Мишле, как и тенденции современной ему науки и литературы, толкали его к методу, который с некоторой приблизительностью можно было бы назвать «символическим». Так определял свой метод и сам Мишле в письме к Шарлю Маньену: «Школа живописная (и материалистическая; Барант и т. д.) обратила внимание на форму; школа аналитическая (Минье и др.) хотела уловить дух. Переводчику Вико (то есть Мишле.— *Л. Г.*) оставалось начать школу символическую, которая пытается показать идею под прозрачной формой» [1].

Целеустремленный отбор изображаемого, организация действительных событий в структурное единство, построение характеров, индивидуальных и в то же время исторически обобщенных, историческая символика выразительных деталей — все это сближает Герцена, автора «Былого и дум», с его старшими современниками, представителями новой исторической школы.

Разумеется, сопоставлять «Былое и думы» с трудами историков можно лишь в плане некоторых общих тенденций. Действительность в этой книге взята в другом разрезе, иной человеческий опыт является ее материалом. Герцен сам очень точно говорит об этом в предисловии 1866 года к пятой части «Былого и дум»: «„Былое и думы" — не историческая монография, а отражение истории в человеке, *случайно* попавшемся на ее дороге». Эта формула определяет «Былое и думы» как своеобразное сочетание истории с автобиографией, с мемуарами. Но она и отграничивает «Былое и думы» от мемуаров, если жанровую специфику этого произведения рассматривать как особую форму «отражения истории». Едва ли существует еще мемуарное произведение, столь проникнутое *сознательным историзмом*, организованное концепцией столкновения и борьбы исторических формаций, концепцией, вынесенной Герценом из школы русского гегельянства

---

[1] Реизов Б. Г. Французская романтическая историография (1815—1830). Л., 1956, с. 367.

1840-х годов и переработанной его революционной диалектикой. Связное и законченное свое выражение историческая концепция Герцена нашла в первых пяти частях «Былого и дум».

Первые пять частей и три последующие части «Былого и дум» (они дошли до нас в фрагментарном, недоработанном виде) отразили разные фазы мировоззрения Герцена. Отсюда и разные принципы воплощения авторского сознания. В последних частях нет уже отчетливой построенности, своего рода «единства действия», нет и выраженной лирической позиции автора. Циклизованные очерки последних частей и целеустремленная во всех своих элементах система первых пяти — явления методологически неоднородные. Когда в 1860 году в Лондоне Герцен приступил к изданию первых пяти частей «Былого и дум», он сам относился к ним как к произведению законченному (хотя давно уже работал над шестой частью), как к завершению замысла, возникшего среди политических и личных катастроф 1852 года. Об этой завершенности Герцен говорит прямо в предисловии к лондонскому изданию «Былого и дум»: «Многие из друзей советовали мне начать полное издание «Былого и дум»... Перечитывая нынешним летом одному из друзей юности мои последние тетради, я сам *узнал знакомые* черты и остановился... труд мой был кончен!»

Первые пять частей «Былого и дум» — это история становления идеолога русской революции в свете излюбленной герценовской идеи столкновения двух миров, старого с новым. Тема двух миров проходит через все творчество Герцена (начиная от романтических набросков 30-х годов) и получает в «Былом и думах» реалистическое и диалектическое выражение.

Первая часть — «Детская и университет» — это «годы учения». Из старого мира помещичьего бытия герой с усилием прокладывает дорогу в мир новых человеческих отношений. Вторая часть — «Тюрьма и ссылка» — столкновение героя с жестокой действительностью (старый мир крепостничества и николаевской бюрократии). Третья часть — «Владимир-на-Клязьме» — становление героини, новой женщины, и воспитание героя большой любовью и реальностью семейных отношений. Ведущая тема четвертой части — «Москва, Петербург и Новгород» — формирование нового мировоззрения, Герцен сам определяет его как *реалистическое*,— и под этим углом

зрения построенная история русской общественной мысли 40-х годов. В пятой части, «Париж — Италия — Париж», вступают в действие темы «Писем из Франции и Италии» и «С того берега»: буржуазная революция, капиталистический строй, западное мещанство. Первая половина пятой части дает общественно-политический аспект столкновения русского революционера со старым миром буржуазного Запада. Во второй половине политическая тема срастается с рассказом о семейной драме.

Очередная попытка переустройства мира потерпела крушение (1848). Одновременно потерпела крушение попытка героя основать свое личное счастье на началах морали — разумной и свободной. Но ни то ни другое не отменяет ни смысла борьбы, ни убеждения в том, что в конечном счете старое уступит новому дорогу. Таков сюжет первых пяти частей.

Чтобы изобразить человека — в романе, повести, в мемуарах или «портретах», — необходимо не только выделить и отобрать некие элементы его душевной жизни, но и соотнести их между собой, найти принцип структурной связи. Для писателя это и значит найти *предмет изображения*. Для Герцена таким принципом связи было историческое качество человека.

Истоки «Былого и дум» уходят в 40-е годы — в эпоху, наэлектризованную историзмом, насыщенную философской диалектикой. Герцен стремится познать не столько индивидуально-психологические, сколько исторические черты человека. Дело здесь не в противопоставлении социально-исторического анализа психологическому. Напротив того, они расположены в едином ряду, и социально-историческая обусловленность человека — необходимая предпосылка психологического анализа, основа психологического романа. Раскрывая причинно-следственные связи, реализм XIX века от наиболее общей обусловленности эпохой, средой, обстоятельствами движется к познанию обусловленности все более дробной и точной, вплоть до понимания сложной детерминированности отдельного душевного движения.

Замысел «Былого и дум» сложился в начале 50-х годов, когда только подготовлялся социально-психологический роман второй половины XIX века. В «Былом и думах» еще нет и не могло быть психологизма в той специфической форме, в какой его осуществил этот роман. Каждая самобытная художественная система возникает

путем *выбора* средств, самых нужных для познавательных целей писателя. И Герцен, изображая характерных для русской действительности людей, называл их «волосяными проводниками исторических течений».

Старший современник великих романистов второй половины века, свидетель их поисков (при жизни Герцена появились «Война и мир» Толстого, «Преступление и наказание» и «Идиот» Достоевского, «Мадам Бовари» и «Воспитание чувств» Флобера; за исключением «Нови», все романы Тургенева), Герцен-писатель продолжает идти своим особым путем. Ни тургеневская детализация внутренней жизни, ни диалектика души Толстого, ни психологические «бездны» Достоевского не определили его трактовку человека.

Обостренный интерес к душевным противоречиям и к подробностям психического процесса — два существеннейших признака психологизма XIX века. Между тем в «Былом и думах» переживания даны прямолинейно, в очень ясных и скорее традиционных очертаниях, без стремления раскрыть противоречивость, многопланность душевной жизни. И это при изображении даже самых резких конфликтов и душевных потрясений.

В главе «Еще год» (часть пятая) изображено решающее, катастрофическое объяснение Герцена с женой. В поведении героя ничего непредвиденного, парадоксального и противоречивого. Все его реакции, закономерно сменяя друг друга, укладываются в психологическую норму. Сначала «порывы мести, ревности, оскорбленного самолюбия». И даже внешнее их выражение традиционно: «Я стоял перед большим столом в гостиной сложа руки на груди — лицо мое было, вероятно, совсем искажено». Потом, при виде страданий жены,— порыв жалости, раскаяния, и опять самое прямое, обычное внешнее выражение этих чувств: «Этот вид бесконечного страдания, немой боли вдруг осадил бродившие страсти; мне ее стало жаль, слезы текли по щекам моим, я готов был броситься к ее ногам, просить прощенья...»

В русской литературе еще в конце 1830-х годов Лермонтов внес элемент психологического противоречия в изображение душевной жизни Печорина. Герцен остается при суммарном изображении душевных состояний не потому, чтобы он не знал, не понимал возможности их детализации и усложнения, но потому, что не это было ему нужно. Психологический роман XIX века показал че-

ловека, обусловленного исторически и социально. Его душевный склад рассматривался как производное от этих предпосылок. Герцена же в первую очередь интересует анализ самой исторической обусловленности и непосредственное ее проявление в человеческом материале.

Романист обычно показывает действующих лиц в поступках, размышлениях, разговорах; лишь попутно он от себя объясняет изображаемое. Но обобщенное единство — характера, события, предмета — может быть построено не только путем образного синтеза, но и объясняющим, аналитическим путем. Это возможно потому, что в художественном контексте аналитически расчлененные элементы тотчас же складываются в новое структурное единство. Этим — как бы обратным — путем идет Герцен в произведении, где о действительно бывшем говорит биографически конкретный автор, не опосредствованный условным повествователем или рассказчиком, где поэтому должен быть слышен его собственный голос. Диалогами, сценами, конкретным изображением чувств и событий он *подтверждает* концепцию характеров, раскрытых в прямых авторских суждениях, теоретически объясненных в своей исторической и социальной сущности. Он может проецировать в этот ряд и свой собственный исторически обобщенный характер.

Аналитическим способом строится в «Былом и думах» ряд монументальных персонажей, воплощающих герценовское понимание исторических процессов. Таков, например, образ Владимира Энгельсона. В Энгельсоне, с которым Герцен долго был близок, он открыл тот самый психический тип, на котором сосредоточено внимание Достоевского. Для Герцена его поколение и поколение Энгельсона принадлежат двум разным историческим формациям — дониколаевской (хотя бы в детстве он и его сверстники дышали еще воздухом декабризма) и николаевской. Из этой предпосылки теоретически выведен Энгельсон: «На Энгельсоне я изучил разницу этого поколения с нашим. Впоследствии я встречал много людей не столько талантливых, не столько развитых, но с тем же *видовым, болезненным надломом* по всем суставам. Страшный грех лежит на николаевском царствовании в этом нравственном умерщвлении плода, в этом душевредительстве детей... Они все были заражены страстью самонаблюдения, самоисследования, самообвинения, они тщательно поверяли свои психические явления и любили бесконечные

исповеди и рассказы о нервных событиях своей жизни». Эта характеристика заставляет вспомнить теорию надрыва, развернутую в «Записках из подполья» Достоевского. Но очерк «Энгельсоны» написан в основном в 1858 году, «Записки из подполья» появились в 1864-м. Герцен пришел к пониманию новой разновидности эгоцентрического человека со своих собственных позиций и независимо от Достоевского.

В «Былом и думах» одно из замечательнейших писательских достижений — это образ отца Герцена, Ивана Алексеевича Яковлева. Монументальный образ русского вольтерьянца, истлевающего в оторванности от народной жизни, непосредственно включается в большой план истории. Черты его характера для Герцена — «следствие встречи двух вещей до того противуположных, как восемнадцатый век и русская жизнь, при посредстве третьей, ужасно способствующей капризному развитию,— помещичьей праздности». Ключ к этой формулировке — понимание XVIII века как века просвещения и революции. Русское аристократическое вольнодумство XVIII века предстает в сочетании скептицизма и дворянской спеси, крепостнических навыков и пренебрежения к русской культуре. Механизм теоретического объяснения характера не остается за текстом, как обычно в романе середины XIX века, он открыто и непосредственно введен в произведение. Изображению душевного склада Ивана Алексеевича Яковлева предшествует анализ обусловивших этот склад предпосылок. Из них основная — непоправимая социальная изоляция. Отсюда презрение к людям, культ внешних приличий, ожесточение, мнительность, даже скупость как одно из проявлений страха перед жизнью, недоверия к внешнему миру.

Но в «Былом и думах» механизм теоретического объяснения характера оброс живой плотью конкретности, подробностями неповторимо единичными: «За кофеем старик читал «Московские ведомости» и «Journal de St. Pétersbourg»; не мешает заметить, что «Московские ведомости» было велено греть, чтоб не простудить рук от сырости листов, и что политические новости мой отец читал во французском тексте, находя русский неясным».

В этом фокусе сжато большое социальное содержание. Мнительность старика дошла до того предела, до которого она доходит только у человеконенавистников, а мизантропия Яковлева тесно связана с отрывом его круга от

русской культуры и народа. Так между гретыми листами «Московских ведомостей» и чтением новостей по-французски возникает внутренняя связь.

В 1854 году П. Анненков хвалил Тургенева за то, что у него «мысль... всегда скрыта в недрах произведения»: «Произведение должно носить в самом себе все, что нужно, и не допускать вмешательства автора. Указания последнего всегда делают неприятное впечатление, напоминая вывеску с изображением вытянутого перста»[1]. В «Былом и думах» вытянутый перст авторской мысли встречается на каждом шагу. Герцен берет действительно существовавшего человека в действительно существовавших обстоятельствах и теоретически объясняет закономерности, управляющие поступками, жестами, словами этого персонажа, индивидуального и конкретного представителя общественного пласта.

В «Войне и мире» широко использована семейная хроника Толстых и Волконских. В числе других персонажей изображен дед Толстого — Николай Сергеевич Волконский[2]. Из материала этой биографии возник образ старого князя Болконского — художественный символ старинной русской аристократии. В «Былом и думах» Герцену также нужно было обобщить историческую судьбу русской аристократии XVIII века. Источником, жизненным материалом ему послужил его отец. Но в системе Герцена первичный жизненный опыт не остается за текстом, а в тексте не возникает «вторая действительность», промежуточное звено вымышленного персонажа,— первичный жизненный материал, сам становясь предметом анализа, непосредственно воплощает идею художника. Акт вполне творческий, потому что для этого нужно привести в систему эмпирические проявления личности, найти ведущее, соотнести разрозненное, обобщить единичное, словом, познать связь отдельной душевной жизни. В применении к персонажам «Былого и дум» аналитическое исследование автора всякий раз является также актом создания эстетического единства, конкретной художественной формы.

---

[1] Анненков П. В. Воспоминания и критические очерки. Отд. 2. Спб., 1879, с. 91.

[2] Б. М. Эйхенбаум считал убедительными соображения Бартенева о том, что прототипом старого князя Болконского в значительной мере является граф М. Ф. Каменский (Эйхенбаум Б. Лев Толстой, кн. 2. М. — Л., 1931, с. 263).

Все это относится не только к людям, вошедшим в историю, — таких много в «Былом и думах», — или явно сформированным историческими событиями и условиями, но и к личностям самым частным. Вот, например, история сближения друга Герцена и Огарева Кетчера с бедной сиротой Серафимой. Кетчер бросил было Серафиму, но потом, растроганный ее преданностью, на ней женился. «Она окончательно испортила жизнь Кетчера... Между Кетчером и Серафимой, между Серафимой и нашим кругом лежал огромный, страшный обрыв... Мы и она принадлежали к разным возрастам человечества, к разным формациям его, к разным томам всемирной истории. Мы — дети новой России, вышедшие из университета и академии, мы, увлеченные тогда политическим блеском Запада, мы, религиозно хранившие свое неверие... и она, воспитавшаяся в раскольническом ските, в допетровской России... со всеми предрассудками прячущейся религии, со всеми причудами старинного русского быта». Коллизия Кетчера и Серафимы — не психологическая коллизия двух любовников, обладающих разными социальными навыками, но коллизия двух культурных стадий, двух «возрастов человечества».

Из принадлежности к допетровской формации русской жизни выводится вся психика Серафимы, с ее «упирающимся пониманием», нежеланием развиваться. Круг Кетчера принял Серафиму с восторгом и погубил ее окончательно, превратив ее неразвитость в позу, внушив ей, *что и так хорошо*. «Но оставаться *просто* по-прежнему ей самой не хотелось. Что же вышло? Мы — революционеры, социалисты, защитники женского освобождения — сделали из наивного, преданного, простодушного существа *московскую мещанку!* Не так ли Конвент, якобинцы и сама коммуна сделали из Франции мещанина, из Парижа — épicier?»[1] Внезапный, но в системе герценовского мышления совершенно закономерный переход от Серафимы, сбитой с толку перемещением в непривычную среду, к западному мещанству, которое Герцену представлялось историческим последствием *неудавшихся переворотов*.

В произведениях мемуарного, автобиографического жанра особенно важное значение имеет принцип выраже-

[1] Лавочника (*франц.*)

ния авторского сознания. Столь же, впрочем, принципиальным в мемуарах может явиться и отсутствие выявленной авторской личности.

Мемуары фактологические чужды Герцену по своим задачам и методу; но ему в сущности чужд и противостоящий им тип мемуаров, психологический, для которого вечным образцом и прообразом явилась «Исповедь» Руссо. Ведь «Былое и думы» не столько психологическое самораскрытие, сколько историческое самоопределение человека. Автобиографический герой «Былого и дум», как и весь строй этого произведения, определен исходным принципом сознательного историзма. В этом смысле «Былое и думы» по своим установкам даже противоположны «Исповеди» Руссо. Руссо был в высшей степени сыном своего века, но субъективно он мыслил себя как явление небывалое и в своем роде единственное. Герцен же, при всей остроте личного самосознания, всегда ощущает себя представителем поколения, представителем исторического пласта. Этим именно обусловлен охват и отбор элементов, из которых слагается личность центрального героя «Былого и дум».

Традиция Руссо имела чрезвычайное значение для формирования психологического метода в литературе XIX века. Она своеобразно сочетается с интересом к физиологии и биологии, с попытками обосновать с их помощью психологический анализ. Такого рода попытки занимали, в частности, самого близкого Герцену человека — Огарева. До нас дошли отрывки из «Моей исповеди» Огарева, которой он откликнулся на «Былое и думы» Герцена (начало работы над ней М. Нечкина относит к 1856 году). В первых же строках «Исповеди» Огарев, обращаясь к Герцену, подчеркивает свою установку, сознательно отмечая ее несовпадение с герценовской: «Нам мудрено исповедываться только для покаяния; для этого надо бы чувство покаяния, ответа перед каким-то судией ставить выше всего. Но наше покаяние — это понимание. Понимание — наша прелесть и наша кара. Я хочу рассмотреть себя, свою историю, которая все же мне известна больше, чем кому другому, с точки зрения естествоиспытателя. Я хочу посмотреть, каким образом это животное, которое называют Н. Огарев, вышло именно таким, а не иным; в чем состояло его физиолого-патологическое развитие, из каких данных, внутренних и внешних, оно складывалось и еще будет недолгое время складываться.

Понимаешь ты, что для этого нужна огромная искренность, совсем не меньше, чем для покаяния? Нигде нельзя приписать результат какой-нибудь иной, не настоящей причине, нигде нельзя испугаться перед словом: *стыдно!* Мысль и страсть, здоровье и болезнь — все должно быть как на ладони, все должно указать на логику — не *мою,* а на ту *логику* природы, необходимости, которую древние называют fatum и которая для наблюдающего, для понимающего есть процесс жизни. Моя исповедь должна быть отрывком из физиологической патологии человеческой личности» [1].

«Моей исповеди» соответствуют и письма Огарева, особенно некоторые его письма к Герцену. В них уже подлинный психологический анализ XIX века, извилистый и точный, отнюдь не всегда стремящийся прояснить душевную жизнь до конца и свести ее к более простым элементам. В одном из писем к Герцену 1861 года Огарев безжалостно и подробно разбирает историю своего разрыва с Н. А. Огаревой: «Ну! А если во время о́но мое согласие, мое благословение — только увенчало растущее равнодушие и усталь? Это страшно! Ну! а если увлечение, анализ и смутный эгоизм все так хаотически уживались вместе, что обусловило неразумный поступок, который — в такую-то минуту кажется изящным, а в другую минуту заставляет спрашивать себя: да не из равнодушия ли я допустил все, не имел ли я темного чувства жажды личной свободы? И вдруг меня обдает ужасом. Что я брежу, с ума схожу, или я был бессознательной смесью изящества с подлостью?.. Видно, я еще не забыл гнусную привычку производить над собой то, что Кетчер над друзьями,— то есть копаться, пока докопаешься до мнимой или реальной подлости... Человек — если не потемки — то такая сложная машина, что мне все колесы подозрительны, а не уметь стать самому себе объектом — тоже будет трусость и жмурки... Ну! а если в этом волнении есть литературная потребность, что вот де у меня какое волнение и хорошо написано...» [2]

Достижения современного естествознания, философская проблема соотношения между природой и историей,

---

[1] «Литературное наследство», т. 61. М., 1953, с. 674. «Исповедь» осталась незаконченной. Дошедший до нас текст охватывает только детские и отроческие годы Огарева.

[2] «Русские пропилеи», т. 4. М., 1917, с. 263—266.

физиологическая обусловленность поведения человека — все это занимало Герцена. Но сильнее всего в его творческом сознании оказался все же историзм, навсегда и прочно усвоенный в 40-х годах. Строя в «Былом и думах» автобиографический образ, Герцен вовсе не стремится к тому, чтобы все тайное стало явным. Напротив того, Герцен убежден, что есть факты внешней и внутренней жизни человека, которые незачем озарять светом анализа и художественного изображения. Эти факты Герцен *пропускает*, в чем нетрудно убедиться, сравнивая «Былое и думы» с соответствующими документальными, биографическими материалами.

Изображенная в пятой части «Былого и дум» семейная драма имела для Герцена идеологический, а следовательно, исторический смысл. Но никогда ни в одном из своих произведений Герцен не коснулся мучительной ситуации, сложившейся в 60-х годах между ним и Н. А. Огаревой (в письмах она широко отразилась). Ситуация эта, с точки зрения Герцена, лишена всеобщего значения и интереса; притом Герцен — просветитель, и унижающая разумного человека патология не находит себе места в его системе рассмотрения душевной жизни.

Еще один пример — двадцать первая глава третьей части. Рассказав в ней развязку своего вятского романа с П. Медведевой, Герцен заканчивает: «Рыдая перечитывал я ее письмо. Qual cuor tradisti! [1] Я встретился впоследствии с нею; дружески подала она мне руку, но нам было неловко; каждый чего-то не договаривал, каждый старался кой-чего не касаться». Здесь нет неверного изображения фактов, но есть большие умолчания. Герцен сначала устроил Медведеву во Владимире гувернанткой в семье губернатора Куруты. В 1840 году Герцен пишет из Владимира Витбергу о Медведевой, переехавшей с детьми в Москву: «Знаю я о ее неудачах, знаю давно о жалобах на меня. Вот вам сначала факты... Курута не хотел долее держать ее, потому что оказалась Праск. Петр. совершенно не знающей ни французского, ни немецкого языка и потому, что она нисколько не вникала в свою должность... Николенька помещен, Сонюта — кандидатка на вакансию... Людинька помещена в пансион, и деньги за нее заплачены за полгода *не Прасковьей Петровной*... До прошлого месяца она жила на квартире даром, не покупала

---

[1] Какое сердце ты предал! (*итал.*)

дров, теперь же ей предлагается место с хорошим жалованием. О чем же жалобы?.. Она сердилась, что редко посещаю ее... Да ведь дела идут все хорошо, кроме потери пенсии, в которой, конечно, не я виноват» (XXII, 75). Нетрудно представить себе психологический роман XIX века, в котором подобная коллизия была бы использована во всей своей будничной жестокости. Для Герцена же это только плачевные задворки частной жизни. То, что должно быть *пропущено*. В творчестве Герцена *границы изображаемого* определены отчасти эстетическими навыками воспитавшей его романтической эпохи, тем культом прекрасного и гармонического, который еще в 30-х годах сочетался с утопическими мечтами о гармоническом социальном строе. Но прежде всего охват жизненного материала в «Былом и думах» определялся исторической задачей — изобразить становление положительного героя, идеолога и деятеля русской революции.

В «Былом и думах» критерии оценки восходят к этике революционного деяния (об этом подробнее в дальнейшем). Политические и моральные воззрения Герцена в их взаимодействии обусловили в его творчестве принцип выражения авторской личности и эволюцию этого принципа — от романтического героя 30-х годов, через поиски объективации 40-х годов, к реалистическому автобиографизму «Былого и дум», где герой рассматривается как явление объективного мира, и, наконец, к отходу от автобиографизма в последних частях «Былого и дум», в эпоху, когда критерий народности становится для Герцена решающим.

Положительный герой «Былого и дум» отнюдь не является «избранной личностью» в прежнем, романтическом смысле. Он мыслится теперь прежде всего как *представитель*, лучший представитель «образованного меньшинства», призванного возглавить освободительное движение России. Жизнь представителя лучших сил русского общества — это жизнь показательная, и человек несет за нее ответственность перед людьми нового мира.

Если в первой части «Былого и дум» герой приобщается к жизни в кругу таких же, как он, прекрасных юношей, то во второй части он противостоит страшному и грязному миру чиновничества, крепостничества. В третьей части герой изображен в победоносной борьбе за великую любовь. В четвертой — он в кругу передовых рус-

ских людей 40-х годов. Притом в московском кругу он показап как наиболее трезвый и правильно мыслящий, дальше всех других ушедший в своем внутреннем освобождении. Именно так истолкованы в четвертой части отношения Герцена с Грановским и со всеми московскими либералами. В пятой части герой, представитель молодой России, сталкивается с западным мещанством и буржуазным растлением, последовательный революционер сталкивается с «неполными революционерами», наконец, Герцен — с Гервегом.

Элементы, из которых слагается образ автобиографического героя «Былого и дум», особенно в первых главах, почти лишены индивидуально-психологической окраски. Это свойства, по природе своей скорее измеряемые количественно, выражающие интенсивность жизнеощущения, энергию, силу жизненного подъема и напора. Мы как-то представляем себе творчество, судьбу, личность Герцена. Читая «Былое и думы», мы на этой основе сразу же проецируем характер. Но что, собственно, известно об этом характере из самого текста (если отвлечься от привносимых представлений)? *Живой мальчик* — это определение в первой части встречается неоднократно. Наряду с этим такие качества, как *резвость, стремительность, восторженность,* даже *удобовпечатлимость* и *удободвижимость* (в третьей части). Эти определения, выражающие интенсивность переживания жизни, были бы почти физиологичны, если бы они не были включены в некую историческую и идеологическую систему, если бы их не пронизывали присущие этой системе оценки. Критерии этих оценок восходят к идеалу деятеля русской революции и шире — к гармоническому человеку утопического социализма, открытому и высшей духовной жизни, и земным наслаждениям и страстям. Иногда к герою «Былого и дум» применяются прямые моральные оценки: искренность, правдивость, ненависть ко лжи и двоедушию. Критерии их — в том же идеале борющейся, жизнеутверждающей и самоутверждающейся личности. Ибо ложь, двоедушие умаляют, унижают личность, заставляют ее сжиматься.

«Новый мир толкался в дверь, наши души, наши сердца растворялись ему... Удобовпечатлимые, искренно-молодые, мы легко были подхвачены мощной волной его...» *Искренно-молодые* — сочетание само по себе странное, но

вполне закономерное в свете того исторического смысла, который Герцен придает всем явлениям, в том числе биологическим. Старость, вернее старчество, и юность противопоставлены в первой части «Былого и дум» не биологически, не по возрастному признаку. Дело не в том, что Иван Алексеевич Яковлев стар, а в том, что он носитель идеи старчества, отживания, умирания. Он принципиально стар и принципиально болен. Здоровье ему противно. Юность — это движение вперед, это любовь, это революция. Начиная с шестой главы («Московский университет») автобиография Герцена неотделима от истории русской культуры, русской общественной мысли. Становление героя сливается с политическим воспитанием русской молодежи. Юность — это теперь юность поколения. И здесь уже совершенно ясно, что Герцен трактует юность как исторически сложившийся стиль поведения определенных общественных групп в определенную эпоху. «Я считаю большим несчастием положение народа, которого молодое поколение не имеет юности... одной молодости на это недостаточно». *Молодость* в данном контексте — понятие физиологическое, *юность* — историческое, даже политическое. Окончательно раскрывается это рассуждением о том, что Великая французская революция «была сделана молодыми людьми», но что «последние юноши Франции были сенсимонисты и фаланга». Так наглядно рождается исторический, идеологический смысл качеств, казалось бы столь «внеисторических», как *живость, резвость, стремительность, удобовпечатлимость* и прочее.

В пятой части противопоставление положительного героя отрицательному (Гервегу) выразилось также противопоставлением психической извращенности и надрыва душевному здоровью, идеалу *простого* поведения: «Может, непринужденная истинность, излишняя самонадеянность и здоровая простота моего поведения, laisser aller[1] — происходило тоже от самолюбия, может быть, я им накликал беды на свою голову, но оно так... С крепкими мышцами и нервами я стоял независимо и самобытно и был готов горячо подать другому руку — но сам не просил, как милостыни, ни помощи, ни опоры».

---

[1] Непринужденность (*франц.*).

Герой «Былого и дум» несет ответственность за русскую культуру и русскую революцию; уже потому от него должно быть отстранено все сомнительное, бросающее тень. Он не должен быть ни виновен, ни унижен.

Касаясь в вятских письмах к невесте своих отношений с Медведевой, Герцен каялся и жестоко себя обвинял. В «Былом и думах» он только вскользь говорит о «жалкой слабости», с которой он «длил полуложь», о том, что он «доломал» существование Р. (этим инициалом обозначена в «Былом и думах» Медведева). И за всем этим стоит уверенность в том, что иначе нельзя было поступить, выбирая между преходящим увлечением и великой любовью.

Подобное соотношение между текстом «Былого и дум» и документом, современным изображаемым событиям, и в главе двадцать восьмой, где рассказано о семейном конфликте 1842—1843 годов. В дневнике 1843 года Герцен с чрезвычайной суровостью упрекает себя за мимолетное увлечение, оскорбившее его жену. В «Былом и думах» тот же эпизод обращен против лицемерной официальной морали, против религиозно-аскетических воззрений, надломивших сознание женщины.

Наивно было бы полагать, что моральная требовательность Герцена в 50-х годах понизилась по сравнению с 40-ми или 30-ми годами. В своей жизненной практике Герцен не уклонялся от полноты моральной ответственности. Но перед Герценом — автором «Былого и дум» стояла особая задача. Он не столько углублялся в частные подробности своей и чужой душевной жизни, сколько стремился показать становление человека нового мира. По сравнению с дневником в «Былом и думах» изменилась оценочная окраска, потому что семейный конфликт 1843 года из плана психологического переключен в план исторический и философский, в план борьбы с «христианскими призраками» старого мира. Тем самым морально-психологическая проблема вины отступила на задний план.

В оценке эпизода с Медведевой и эпизода с горничной Катериной Герцен верен себе. Утопический социалист, с юности воспринявший сенсимонистское «оправдание плоти», учение Фурье о страстях, он не может признать злом ни страсть, ни наслаждение. Но злом является ложь, унижающая, ограничивающая человека, злом является страдание, причиненное другому, нанесенная ему обида.

Такова в «Былом и думах» историческая логика герценовских моральных оценок и самооценок.

Вне исходной исторической концепции «Былого и дум» невозможно было бы то противопоставление Герцена и Гервега, на котором строится пятая часть, рассказ о семейной драме; невозможно было бы столь необходимое Герцену моральное осуждение Гервега. В чем виноват Гервег? В эгоизме? — но Герцен, как все революционные демократы 40—60-х годов, упорно отстаивал «высокий» эгоизм против официальной и религиозно-аскетической морали; в необузданности страстей и жажде наслаждений? — но Герцен признал за человеком право на наслаждение; в том, что он обманывал друга? — но эту ложь и обман разделяла с Гервегом Наталья Александровна, идеальная героиня «Былого и дум». И все же в рассказе о семейной драме Герцен точно прокладывает границу между добром и злом, превращая ее в историческую границу между старым и новым миром. Герцен вспоминает прочитанный в юности французский роман «Арминий»: «Все мы знаем из истории первых веков встречу и столкновение двух разных миров: одного — старого, классического, образованного, но растленного и отжившего, другого — дикого, как зверь лесной, но полного дремлющих сил и хаотического беспорядка стремлений, т. е. знаем *официальную*, газетную сторону этой встречи, а не ту, которая совершалась по мелочи, в тиши домашней жизни. Мы знаем гуртовые события, а не судьбы лиц, находившихся в прямой зависимости от них и в которых без видимого шума ломались жизни и гибли в столкновениях. Кровь заменялась слезами, опустошенные города — разрушенными семьями, поля сражений — забытыми могилами. Автор «Арминия»... попытался воспроизвести эту встречу двух миров у семейного очага: одного, идущего из леса в историю, другого, идущего из истории в гроб... Мне не приходило в мысль, что и я попаду в такое же столкновение, что и мой очаг опустеет, раздавленный при встрече двух мировых колей истории».

В «Былом и думах» самоутверждение не становится самолюбованием, потому что оно направлено не на человека как замкнутую в себе величину, но на деятеля, на историческую функцию человека. Участников семейной драмы Герцен превращает в представителей двух исторических формаций — молодой России и буржуазного Запа-

да. Именно этим, а не запретами и предписаниями имеющей хождение морали определяется виновность одного и правота другого. Страница, посвященная роману «Арминий»,— замечательное свидетельство о герценовском понимании историзма. Человек отчитывается перед историей не только в своем участии в «гуртовых событиях», но и в своей «домашней жизни», душевной жизни. «Кто мог пережить, тот должен иметь силу помнить»,— сказал Герцен.

В пятой части «Былого и дум» (для Герцена она была особенно важной) есть скрытая, только прорывающаяся наружу тема раскаяния. Герцена до конца преследовало сознание, что он не сумел оградить больную жену от разрушительных для нее потрясений, что он сам бывал беспощаден. В дневнике 1866 года по поводу отношений с Н. А. Огаревой Герцен записывает: «*Тогда* я хотел спасти женщину — и убил ее. *Теперь* — хочу спасти другую, и не спасу» (XX, ч. 2, 608).

В последней главе пятой части изображение смерти жены — пытка замедленным воспоминанием. Герцен заставляет себя всматриваться в непрерывно движущийся ряд мучительных подробностей; восстановление их, повторное переживание становится своего рода нравственным долгом, творческим искуплением вины. «На полу, по лестнице было наброшено множество красно-желтого геранiума. Запах этот и теперь потрясает меня, как гальванический удар... и я вспоминаю все подробности, каждую минуту — и вижу комнату, обтянутую белым, с завешенными зеркалами; возле *нее,* также в цветах, желтое тело младенца, уснувшего не просыпаясь, и ее холодный, страшно холодный лоб...»

Тема раскаяния в «Былом и думах» остается за текстом (самообвинение ослабило бы удар по врагу). Это даже не столько тема, сколько психологический импульс; порожденная им обязательность воспоминания предстает не сама по себе, но обобщается до идеи творческой памяти. «Прошедшее... остается, как отлитое в металле, подробное, неизменное, темное, как бронза... Не надобно быть Макбетом, чтоб встречаться с тенью Банко; тени — не уголовные судьи, не угрызения совести, а *несокрушимые события памяти»* (глава «Oceano nox»).

Деянием и познанием снимаются страдания, вина, неудача — из этого убеждения возник первоначальный

замысел «Былого и дум» (впоследствии разросшийся в огромное полотно общественной жизни). Задуманное произведение — не только месть и искупление, но также и акт художественного познания, спасающий прошлое для будущего, превращающий прошлое в историю и в искусство. Это чувство прошедшего, которому творческий человек *не имеет права* дать исчезнуть бесследно, этот историзм в самом дробном, самом личном его проявлении соотнесен с герценовским чувством истории как общего прошлого, живущего в общем сознании.

ПРОБЛЕМЫ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО РОМАНА



1

Соображения о психологическом романе (в основном XIX века), высказанные в этой, третьей, части настоящей книги, не только не являются историей романа (что само собой разумеется), но не являются и теорией романа как особого рода словесного искусства. Речь идет лишь о некоторых проблемах романа, и в одном только аспекте — аспекте художественного познания душевной жизни и поведения человека. Поэтому в основном я говорю здесь о тех писателях, чье творчество особенно отчетливо выявляло сменяющиеся принципы, очередные стадии этого художественного познания.

Темы этого раздела так или иначе все приводят к Толстому. Это закономерно. Творчество Толстого — высшая точка аналитического, *объясняющего* психологизма XIX века (творчество Достоевского основано на других принципах), все его возможности выразились у Толстого с предельной мощью и с той последовательностью, которая означает не нарастание, не развитие предшествующего, но переворот. Творения Толстого являются поэтому единственным в своем роде материалом для постановки теоретических вопросов художественного психологизма. Одно из основополагающих открытий Толстого — это открытие нового отношения между текучим и устойчивым началом душевной жизни. К художественному познанию человека по-своему может быть применено то, что психологи называют «стереотипизацией» психических процессов. Называние, определение словом уже само по себе обобщает, абстрагирует, закрепляет явление, и нужны особые усилия, дополнительная работа словом, чтобы отчасти вернуть явлениям их единичность и их динамику.

По мере развития художественного психологизма возрастала динамичность изображения человека, но динамика не отменила стереотипизацию, она ее преобразовала. Без «стереотипов» устремлений, страстей, без слагаемых образа, как бы их ни называли — свойствами, качествами, чертами характера,— нельзя было изобразить человека и его поведение ни в XIX, ни в XX веке, хотя это были уже не те свойства и страсти, которыми наделяла своих персонажей литература XVII или XVIII веков.

В XX веке, впрочем, делались попытки избавиться от психологического обобщения. На многих участках западной прозы XX века наблюдается убывание характера. Если Толстой высвободил процессы, сделав их предметом художественного исследования (о чем писал еще Чернышевский), то теперь человека пробовали свести к процессам. Французский «новый роман» 1950—1960-х годов теоретически хотел представить более или менее чистые процессы, так сказать, процессы без человека, в идеале — чистую текучесть, что невозможно, поскольку противоречит самой природе искусства как значащей и организующей формы. Самое слово есть уже остановка потока и покорение хаоса.

Некоторые участники дискуссии о «новом романе» (1959) утверждали, что обозначать действующих лиц именами — это способ, изобличающий устарелое статическое понимание человека. Он не соответствует стремлению изобразить — вместо персонажа — только состояния, колеблющиеся у границы сознания и подсознательного. Какой же, однако, предлагается выход? — заменять имена местоимениями *он* и *она*[1]. Местоимение же определяется как часть речи, указывающая на предмет (его не называя). Замечательное по наглядности подтверждение того, что там, где в искусстве разрушают одну структурную связь, на месте ее тотчас возникает другая. Персонаж, впрочем, действительно может быть сведен к минимуму, лишен сколько-нибудь отчетливых очертаний, но тогда эти структурные очертания приобретает процесс — в качестве предмета изображения.

Литературный персонаж — это серия последовательных появлений или упоминаний одного лица. Изображение его слов, действий, внешних черт, внутренних состояний, повествование о связанных с ним событиях, авторский анализ — все это постепенно наращивается, образуя определенное единство, функционирующее в многообразных сюжетных ситуациях. Формальным признаком этого единства является уже самое имя действующего лица. Структурное единство, *принцип связи* отдельных, последовательных проявлений персонажа закладывается его экспозицией, той типологической моделью, которая нужна для первоначальной ориентации читателя — об этом уже шла речь во введении к настоящей книге.

---

[1] «Les Lettres Françaises», 1959, № 764.

Пока персонаж был маской, или идеальным образом, или социально-моральным типом, единство его создавалось повторением, возобновлением устойчивых признаков, свойств, однородных или контрастных. Но вот персонаж стал характером, динамической, многомерной системой, в которой производные признаки сложным путем возникали из первичных социальных, биологических, психологических предпосылок. Характер — это *отношение* элементов, и принцип их связи получает здесь новое, решающее значение. Принципы связи предлагались разные, даже в пределах романа второй половины XIX века. Нельзя понять и воспринять в его структурном единстве поведение героев Золя без механизма биологической преемственности, наследственности; героев Тургенева — без исторической специфики самосознания сменяющихся поколений русской интеллигенции; героев Достоевского — без той идеи, нравственно-философской задачи, которую решает каждый из них. Писатель может сам объяснить принцип единства своего персонажа, а может доверить объяснение читателю.

Изображая отношения между человеком и внешним миром, рационалистическая поэтика трактовала этот мир как предмет устремлений человека. Устремления эти и их объекты могут быть возвышенными (герой од и поэм, проявляя доблесть, достигает желанной славы) и могут быть «низкими», соответственно чему жизненный материал и распределялся по жанрам. Господствующие свойства — своего рода сгустки этих устремлений. Таковы скупцы, честолюбцы, лицемеры, распутники классической комедии, сатиры, классических «характеров» и мемуаров. В сатирически-комедийном плане свойства, слагающиеся в сословно-моральный тип, замкнуты в себе, тяготеют к одноплановым типологическим наборам. Часто рационалистический тип образуется из единого свойства и тогда как бы представляет собой это свойство, развернутое в пространстве. В трагедии отношение человека к объектам его устремлений предстает как разрушающая норму гибельная страсть. Страсть у великих драматургов классицизма исследуется сложно и тонко, с переходами и оттенками, но это именно анализ страсти, а не человека, который проще, элементарнее своих страстей.

В романтическом характере свойства и страсти как структурные единицы не исчезают. Напротив того, они приобретают отмеченную Г. А. Гуковским повторяемость,

тогда как рационалистическая литература наделяла своих персонажей типологическим разнообразием (хотя и ограниченным). Романтизм не мог обойтись без отдельных элементов — стереотипов душевной жизни, но он коренным образом изменил принцип их связи. Романтизм имеет дело не с типологической суммой свойств, не с механизмами и пружинами поведения, но с метафизически понимаемой целостностью души. Отдельные элементы сплавились в единство личности, неведомое рационализму с его рядополагающимися, закрытыми свойствами. Соответственно в этой системе по-новому предстало *противоречие*.

Не XIX век, с его психологическим романом, открыл противоречия душевной жизни. Они известны были искони и только меняли формы и функции. Произведение словесного искусства протекает во времени, следовательно структуры, им создаваемые, должны быть приведены в движение. А движение — это противоречие, конфликт. В поэтике классицизма противоречия душевной жизни имеют формально-логическую основу; это столкновение разнонаправленных, но замкнутых единиц. Они чередуются, вытесняют, заменяют друг друга, образуют разные конфигурации, не теряя ни своей непроницаемости, ни твердых своих очертаний. Классическая трагедия сталкивала в одном человеке две разнонаправленные страсти или страсть и долг. Непрерывно возобновляясь, столкновение порождает зигзагообразное развитие состояний души — предмет тонких художественных изучений; но это всегда столкновение двух начал.

Подобная *бинарность* присуща также и романтическому конфликту, хотя в системе романтизма значение противоречия совсем другое. Романтическое противоречие философски осмыслялось как полярность (понятие, краеугольное для Шеллинга и всей романтической натурфилософии), как сосуществование противоположностей, нераздельно между собой сопряженных. В плане душевной жизни — это противоречивое единство личности, конечной и одновременно устремленной к бесконечному и сверхчувственному. Пусть ранний немецкий романтизм оправдывает плоть, приемлет материальный мир в мистически просветленном виде. Даже и этот акт предполагает двойственность бесконечного и конечного, преодолеваемую одухотворением конечного.

Поздний романтизм, с его открытым разрывом между мечтой и действительностью, идеальным и материальным, превратил контрасты и антитезы в свой важнейший структурный принцип; причем полярности эти строили именно целостный образ романтической души. Поэтика контрастов по-разному была необходима и поздним немецким романтикам, и Байрону, и Гюго.

Учение ранних немецких романтиков (иенских) о романтической иронии, разумеется, не предполагало прямолинейных контрастов. Романтическая ирония, напротив того, вела сложную философскую игру утверждения и отрицания, созидания и разрушения, смещения и смешения серьезного и смешного, возвышенного и тривиального. Но игра эта была все же игрой с полярностями. Притом ирония ранних романтиков существовала скорее на правах философской и эстетической позиции автора; окрашивая произведение в целом, она с трудом проникала во внутреннее строение персонажа. Она не стала еще психологией [1]. Хотя романтическое смешение разных планов сознания, разных эстетических уровней прокладывало дорогу психологизму будущего реалистического романа [2].

О генетической связи между романтизмом и реализмом писали много. Постоянно указывают и на другой источник реалистического психологизма — аналитический роман, восходящий еще к XVII веку. «Принцессу Клевскую», роман мадам де Лафайет, обычно считают первым аналитическим романом, прообразом психологических романов XIX века. Иногда эта роль переходит к «Манон Леско». Н. Я. Рыкова в статье об «Опасных связях» Шодерло де Лакло пишет, что это произведение «предугадывает роман XIX столетия, предвозвещает Бальзака

---

[1] Анализируя романы Жан-Поля Рихтера, М. Л. Тронская показывает, как неудачны были на этом раннем этапе попытки создать противоречивое единство иронического характера; характер неудержимо распадался на отдельные элементы (Тронская М. Л. Немецкий сентиментально-юмористический роман эпохи Просвещения. Л., 1965, с. 132 и др.).

[2] Вопрос о значении в становлении реализма романтической иронии, с ее переменными ценностями и переходами между возвышенным и обыденным, трагическим и смешным, был поставлен в моих работах 1930-х годов «К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, № 2, М. — Л., 1936 и в кн.: Творческий путь Лермонтова, Л., 1940. В них рассматривается, в частности, значение иронии для художественной системы «Евгения Онегина».

и Стендаля»[1]. Честь первооткрытия приписана уже трем произведениям, из которых одно появилось в 1678 году, другое — в 1731-м и третье в 1782 году, что не мешает суждениям обо всех трех быть справедливыми. Элементы, предпосылки тех или иных направлений существуют издавна и периодически возобновляются, заново возникают в разных соотношениях и связях, прежде чем окончательно сложиться в осознанную, сформулированную систему. «Принцессу Клевскую» сближали и с классической трагедией, и с «Максимами» Ларошфуко, имея в виду их скептицизм и жесткий анализ «пружин» человеческого поведения[2]. В «Принцессе Клевской», как и в классической трагедии, психологический чертеж, порою сложный, складывается все же из двух основных и противоположных элементов. Как и в классической трагедии, эта двойственность не обязательно сводится к чистой формуле: страсть и долг. В душевном конфликте принцессы Клевской рядом с долгом — эгоистическая осторожность, разумом внушенное недоверие к тому, что на путях страстей можно встретить прочное счастье. Об этом со всей логической ясностью овдовевшая героиня говорит влюбленному в нее Немуру: «Я не доверяю своим силам, несмотря на все мои доводы. Мой долг перед памятью принца Клевского оказался бы слишком слабым, если бы его не подкрепляли интересы моего покоя...» Механизм все тот же: страсть встречается с другой, противостоящей ей внешней или внутренней силой. И классицизм, и романтизм,— каждый по-своему,— понимали душевный конфликт как столкновение двух элементов. Это относится и к аналитическому роману, не только к «Принцессе Клевской», но и к той его форме, которую он принял сто с лишним лет спустя, в начале XIX века.

«Адольф» Бенжамена Констана (написан в 1807 году, напечатан в 1815-м) с еще большим правом и уже бесспорно считается «отцом психологического романа». «Адольф», которым восхищались Пушкин и Стендаль, поражает пронзительным анализом,— точность его надолго

---

[1] Лакло Шодерло де. Опасные связи. М. — Л., 1965, с. 343.

[2] В. Гриб отметил, что в романе Лафайет устанавливаются — в духе Ларошфуко — «постоянные связи высоких и низких побуждений человеческой натуры: связь между эгоизмом, себялюбием, чувством самосохранения и самыми высокими чувствами» (Гриб В. Р. Избр. работы. М., 1956, с. 344).

осталась непревзойденной. Для своего времени это роман подлинных психологических открытий, направление которых Б. Констан сам сформулировал, утверждая, что одна «часть нашего существа... можно сказать, наблюдает за другой» [1]. Ограничусь одним развернутым примером изображения душевных процессов в «Адольфе». Отец и друзья отца требуют от героя разрыва отношений с «падшей женщиной», связь с которой губит всю его будущность. Адольф великодушно и твердо отказывается покинуть Элленору, всем для него пожертвовавшую. «Я поднялся, досказывая эту тираду; но кто мог бы объяснить мне, по какой непоследовательности чувство, внушившее мне эти слова, угасло прежде, чем я договорил?»

Адольф всю ночь бродит по окрестностям города, терзаясь мыслями о своей бесплодно проходящей молодости. «Во мне вскипала ярость против нее (Элленоры.— *Л. Г.*), и по странному смешению чувств эта ярость нисколько не ослабляла ужаса, внушаемого мне мыслью, что я могу ее опечалить». Величие и покой надвигающейся ночи возбуждают в Адольфе тоску по высокому строю мыслей. «Я был занят только Элленорой — и самим собой: Элленора вызывала во мне лишь жалость, смешанную с утомлением; что до меня самого, я уже нимало себя не уважал. Я, можно сказать, умалил себя, замкнувшись в новом виде эгоизма, — эгоизме унылом, озлобленном и приниженном; теперь я радовался тому, что возрождаюсь к мыслям иного порядка, что во мне ожила способность отрешаться от самого себя и предаваться отвлеченным размышлениям...» И наконец, под влиянием размышлений о тщете жизни и неизбежности смерти возбуждение Адольфа утихает. «Все мое раздражение исчезло; впечатления минувшей безумной ночи оставили во мне лишь чувство беззлобное и почти спокойное: быть может, физическая усталость, овладевшая мною, способствовала этому умиротворению». Подробно прослеженный в своих изменениях ряд душевных состояний разрешается успокоением, для которого автор предлагает физиологическую мотивировку. Это не случайно для Констана, прошедшего школу французского сенсуализма, хотя позднее, в 1800-х годах, он и боролся против идей просветительной философии.

---

[1] Цитирую по изд.: Констан Бенжамен. Адольф. М., 1959.

Наряду с физиологическими импульсами поступков и душевных состояний Констану знакомо уже и бессознательное[1]. По поводу вещей, которые человек скрывает не только от других, но и от самого себя, Констан заметил: «Но то, о чем умалчивают, однако же существует, а все, что существует, угадывается». В другом месте еще отчетливее сказано о бессознательном, вступающем в поле сознания. Во время одного из объяснений Элленора упрекает своего любовника в том, что он не любит ее, а только жалеет. «Зачем она произнесла эти роковые слова? Зачем открыла мне тайну, которую я не хотел знать? Я всячески старался разубедить ее, возможно достиг цели, но истина проникла в мою душу; порыв иссяк...»

Анализ Бенжамена Констана заставляет порой вспоминать роман XX века. Так, коллизия вечной жажды недостижимого и ускользающего и мгновенного охлаждения к достигнутому облечена в психологические формы, которые предстают нам как прустовские. «Я так страстно желал этой встречи, что она казалась мне неосуществимой... Наконец бой часов возвестил мне, что пора отправиться к графу. Мое нетерпение внезапно сменилось робостью; я одевался медленно; я уже не торопился ехать. Меня так страшила мысль, что мои надежды будут обмануты, я так живо ощущал ту боль, которую мог вскоре испытать, что охотно согласился бы на любое промедление». И еще: «Нам мнится, что мы с нетерпением ждем дня, который назначили себе для разрыва,— но когда этот день настает, нас проницает ужас; и таковы причуды жалкого нашего сердца, что мы жестоко страдаем, покидая тех, возле кого пребывали без радости»[2]. Но собственная, неповторимая тональность «Адольфа» заключается именно в том, что сквозь извилистое психологическое движение, сквозь все эти «прустианские» комплексы проступает отчетливая аналитическая схема.

---

[1] Анна Ахматова в статье «„Адольф" Бенжамена Констана в творчестве Пушкина» писала: «Б. Констан первый показал в «Адольфе» раздвоенность человеческой психики, соотношение сознательного и подсознательного, роль подавляемых чувств и разоблачил истинные побуждения человеческих действий. Поэтому «Адольф» и получил впоследствии название „отца психологического романа"». — В кн.: Пушкин. Временник Пушкинской комиссии, № 1, М. — Л., 1936, с. 98—99.

[2] В своем экземпляре «Адольфа» Пушкин зачеркнул последнее слово этой фразы plaisir (радость) и на полях написал: bonheur (счастье).

Пушкин воспринял «Адольфа» как роман предбайронический: «Бенж. Констан первый вывел на сцену сей характер, впоследствии обнародованный гением лорда Байрона»,— писал он в заметке о переводе «Адольфа» Вяземским. Но в «Адольфе» «сей характер» исследуется еще в рационалистической традиции, рационалистическими средствами. Мы сразу узнаем классические «пружины», читая в самом начале романа, «что требуется некоторое время для того, чтобы привыкнуть к роду человеческому, каким его сделали своекорыстие, жеманство, тщеславие, страх». Самое повествование построено так, что прямой авторский анализ (от лица рассказчика) сгущается от времени до времени в резко очерченные афоризмы: «Глупцы делают из своей морали нечто целостное, нераздельное, дабы она как можно меньше соприкасалась с их поступками и предоставляла им свободу во всех частностях». Иногда напоминающие Ларошфуко максимы врезаются в повествование как острие медленно разворачивающегося психологического процесса: «Я пытался пробудить ее великодушие, как будто любовь не самое эгоистичное из всех чувств, и поэтому, когда оно уязвлено, наименее великодушное».

Теснее всего связан «Адольф» с рационалистической поэтикой тем, что в основе своей психологическая структура героя состоит из логически ясных парных противопоставлений (очень далеких притом от романтической противоположности бесконечного и конечного). Самыми изощренными душевными процессами Адольфа управляет механизм о двух основных элементах. В классической трагедии, в «Принцессе Клевской» — это страсть и долг, или страсть и доводы разума, или другая, противостоящая ей страсть. Здесь это страсть (к Элленоре) и эгоизм, равнодушие, охлажденный ум — свойства Адольфа как «современного человека», с которыми сталкивается его страсть. В «Адольфе» все вариации чувств, все многообразные психологические переходы — это всегда переходы от страсти, потом от сострадания к «эгоизму» и обратно. В конце романа дана итоговая формулировка этой двучленной логики характера: «Он предстанет перед вами в самых различных обстоятельствах, и всегда — жертвой смеси себялюбия и чувствительности, соединившихся в нем на горе себе самому и другим...»

Но «Адольф» — это поистине перспектива в будущее романа, и предмет его уже не чистая, почти отчужденная

от своего носителя страсть, как в литературе XVII века. Столкновение двух начал со всеми их вариациями образует личность [1], модель «современного человека», с тем набором новых, *эгоистических* свойств, который со всей пушкинской точностью закреплен в знаменитых строках седьмой главы «Онегина», где речь идет о романах, «в которых отразился век...»

Роман Бенжамена Констана принадлежит уже XIX веку. Герой его мог восприниматься в одном ряду с героями Байрона или Шатобриана,— несмотря на то, что он разработан другими, аналитическими средствами.

С традицией аналитического романа справедливо связывают и Стендаля, особенно «Красное и черное». Но «Красное и черное», создававшееся в самом конце 1820-х годов,— это совсем уже другая стадия романа по сравнению с написанным в 1807 году «Адольфом». «Адольф» в своем роде историчен именно потому, что это роман о современном человеке, а понятия современности и истории соотносительны. Романисты XVII и XVIII веков, авторы «Принцессы Клевской», «Манон Леско», «Опасных связей», изображали, конечно, современные чувства и нравы, но у них еще не могло быть сознательно исторической установки. У Бенжамена Констана она появилась. Однако историзм «Адольфа» — это, так сказать, скрытый историзм. Он задан темой тоскующего молодого человека, который мыслится как порождение революции и послереволюционных разочарований,— но обусловливающие силы исторического процесса нигде не названы, не показаны. У Стендаля, напротив того, историзм уже осознанный, громко о себе заявляющий. Стендаль, воспитанный в традициях французского рационализма и сенсуализма, захваченный с 1810-х годов романтическими веяниями — так же, как Пушкин,— является и первооткрывателем реалистического метода XIX века. Поэтому в его творчестве новое решение получила центральная для реализма проблема обусловленности.

В соответствии с господствующими научными, философскими, социологическими идеями XIX века реализм открыл художественному познанию конкретную, единую,

---

[1] Личность, конечно, есть и у Вертера. Он человек «Бури и натиска», и недаром для штюрмеров он стал образцом и кумиром. Но в контексте романа штюрмерские свойства Вертера — это механизм, который должен быть приведен в движение страстью к Лотте. Это чувство и является подлинным предметом изображения.

монистически понимаемую действительность. Она подлежит обличению и суду, и она же является источником высших жизненных ценностей. И потому любые ее явления потенциально могут быть обращены в ценности эстетические. Для реализма XIX века бытие не распадается больше на противостоящие друг другу сферы высокого и низкого, идеального и вещественного. Тем самым отпали философские основания для существования специальных средств художественного выражения, особого поэтического языка. У реалистической прозы языковой материал в принципе общий с разговорной, деловой, научной публицистической речью. И слово реалистических стилей, лишенное заранее данного эстетического качества, приобретает его всякий раз в определенном контексте.

Г. А. Гуковский в ряде своих работ определял реализм XIX века как историческое и социальное *объяснение* человека (разумеется, объяснение художественными средствами). Эта мысль исследователя соприкасается и с более общим вопросом о новом понимании обусловленности, вытекавшем из новой концепции действительности. Любое произведение литературы любого времени и направления изображает или предполагает какие-то мотивировки действий своих персонажей,— это неизбежно. В литературе дореалистической у этих мотивов могли быть вариации смелые и тонкие, но исходные их принципы были предварительно заданы, поскольку основывались они не на бесконечно разнообразных, непредвиденных возможностях конкретной действительности, а на идеальных, заранее известных качествах разума или души. Художественный детерминизм XIX века, напротив того, должен был сам отыскивать закономерности, управляющие действительностью и человеком. Поэтому им и владеет пафос объяснения. Причинная связь является основным принципом соотношения элементов в художественных структурах, создаваемых реализмом,— тем самым познание этой связи есть эстетическое познание. При всей его специфике оно хочет исходить из тех же закономерностей, из тех же представлений, что и научная мысль эпохи. Обусловленность, от самой широкой, исторической и социальной, до обусловленности мельчайших душевных движений в позднем психологическом романе,— это теперь *предмет изображения*, единичный и обобщенный, как всякий эстетический предмет. В процессе развития романа обусловленность становится все более дробной,

многосторонней. Причинно-следственные связи реализма предельно индивидуализированы, потому что художник всякий раз открывает их заново, применительно к бесконечному, непредвидимому многообразию явлений конкретной действительности.

«Красное и черное» — это ранняя стадия реализма, и разработанная в этом романе система обусловленности существенно отличается от реалистических систем более поздних. В каждом поступке и помысле Жюльена Сореля отражена его социальная и историческая природа — пробивающего себе дорогу человека третьего сословия, молодого плебея 1820-х годов, завороженного образами Революции и Империи. Исторической ситуацией определены и окрашены свойства Жюльена: плебейская гордость и ненависть к власть имущим, пылкий нрав и расчетливый ум, честолюбие, вынужденное лицемерие. Но при всем историзме Стендаль еще не может и не хочет уйти от рационалистической бинарности в изображении человека, от понимания поведения как непрестанной работы двух элементов, из которых то один, то другой побеждает, с тем чтобы в свою очередь уступить дорогу противоположному. История и социальность приводят в движение героя с его *пружинами;* эти пружины история как бы унаследовала от XVII века с тем, чтобы приспособить их к другим временам и нравам.

В Адольфе сталкиваются между собой страсть и «эгоизм» (равнодушие, душевная охлажденность), в активном Жюльене — две страсти: любовь и честолюбие. Каждая из них внесет в структуру персонажа свои, соответствующие ей свойства. С одной стороны, это пылкость, возбудимость и изощренность чувств, с другой — сила воли, высокомерие, скрытность, расчетливость, презрение к «толпе» и проч. Противоборствующие устремления Жюльена воплощены в двух объектах этих устремлений, в двух женщинах — надменной Матильде и нежной мадам де Реналь. Это два эмоциональных полюса. То к одному, то к другому приближается Жюльен в процессе смены душевных состояний. Знаменитое изображение первой ночи, которую Жюльен проводит с Матильдой де Ла-Моль, все строится на контрасте настоящей любви (отношения с мадам де Реналь) и книжной имитации любовного безумия. «Матильде приходилось делать над собой усилия, чтобы говорить с ним на ты, и, по-видимому, это непривычное обращение больше поглощало ее внима-

ние, чем то, что она говорила. Спустя несколько мгновений это «ты», лишенное всякой нежности, уже не доставляло никакого удовольствия Жюльену; его самого удивляло, что он не испытывает никакого счастья, и, чтобы вызвать в себе это чувство, он обратился к рассудку. Ведь он сумел внушить уважение этой гордячке, которая так скупа на похвалы... Это рассуждение наполнило его самолюбивым восторгом. Правда, это было совсем не то душевное блаженство, которое он иной раз испытывал подле мадам де Реналь» [1]. Оскорбленное честолюбие побуждает Жюльена покушаться на жизнь мадам де Реналь, пытавшейся встать между ним и Матильдой. Но само это преступление и тюрьма сразу кладут конец честолюбивым мечтам и тем самым отбрасывают Жюльена к другому полюсу. Жюльен Сорель, ожидающий казни, «утомлен героизмом» мадемуазель де Ла-Моль. «Честолюбие умерло в его сердце, и из пепла его возникла другая страсть; он называл ее раскаянием в попытке убить мадам де Реналь. На самом же деле он был без памяти в нее влюблен».

Так Стендаль с подчеркнутой четкостью демонстрирует структуру поведения своего героя — классически чередуются и сталкиваются две страсти (честолюбие и любовь), и угасание одной немедленно оживляет другую.

«Красное и черное» — своеобразный стык литературных процессов, коренящихся в прошлом и уходящих в будущее. Жюльен Сорель — романтический характер, включенный уже в строгую систему социальной и исторической обусловленности. В то же время исследованию душевной жизни героя присущи знакомые черты рационалистически-аналитического романа с его двучленной расстановкой сил, управляющих поведением человека.

В зрелом творчестве Бальзака социальная обусловленность (среда, закономерности общественной жизни) становится моментом решающим, подлинным предметом изображения. Об изображении среды в романах Бальзака, о мощи его социальных обобщений написано очень много, и нет нужды здесь это повторять. В персонажах «Человеческой комедии» гиперболически воплощены движущие силы буржуазного общества. Но есть у Бальзака и персонажи, чью душевную жизнь он рассматривает изнутри, решая тем самым задачу психологического порядка. Это относится прежде всего к неизбежной для эпохи теме

[1] Цитирую по изд.: Стендаль. Собр. соч., т. 1. М., 1959.

молодого современника, к таким фигурам, как Растиньяк, Люсьен де Рюбампре. И в этих случаях мы встречаемся опять с механизмом столкновения и смены двух противоположных начал, хотя Растиньяк или Люсьен социально обусловлены ничуть не меньше, чем другие герои «Человеческой комедии». Измельчавший — по сравнению с Сорелем — честолюбец, готовый на все уступки искатель светского успеха Растиньяк в «Отце Горио» — это еще начинающий, еще колеблющийся Растиньяк. Но его честолюбие сталкивается не с большим человеческим чувством (любовь Жюльена к мадам де Реналь), а только с патриархальными навыками и добрыми предрасположениями, внушенными Растиньяку взрастившей его провинциальной семьей.

Для социального метода Бальзака характерно, что в образе Растиньяка он как бы сталкивает две среды, которые порождают две противостоящие группы свойств: свойства чувствительного человека и свойства светского хищника (честолюбие, эгоизм, зависть, жажда наслаждений). Первым суждено заглохнуть, вторым — в дальнейшем развиться, но пока, в «Отце Горио», Растиньяк испытывает раскаяние и стыд при мысли о матери и сестрах, жертвующих последним достоянием ради его светских успехов. Растиньяк верен своей странной дружбе со стариком Горио. Он защищает его от грубости окружающих, он ухаживает за умирающим и закладывает часы, чтобы добыть денег на нищенские похороны.

Та же модель характера и поведения представлена в «Утраченных иллюзиях» Люсьеном де Рюбампре. Только Растиньяк — сильная, а Люсьен — слабая разновидность типа, и ему предстоит погибнуть в мире борьбы за власть, успех и богатство. Семья Люсьена еще скромнее растиньяковской, но это такое же гнездо провинциально-патриархальных добродетелей, воплощенных в лице матери и сестры, ради сына и брата столь же готовых к самоотречению. Характер Люсьена так же складывается в сочетании и столкновении двух рядов свойств — свойств патриархально-сентиментальных и свойств молодого эгоиста и честолюбца, отправляющегося покорять Париж. Двойственность сохранена до самого конца романа, даже тогда, когда зло, казалось бы, бесповоротно торжествует. Ведь Люсьен становится рабом демонического каторжника Вотрена первоначально, чтобы спасти семью сестры от окончательного разорения. Повторение психологической

формулы отмечено текстуальным совпадением. Растиньяк растроган письмом матери и сестер: это — «последние крупицы фимиама, брошенные на алтарь семьи». В той же ситуации предстает и Люсьен: «Свадьба сестры! Крик был последним вздохом благородного и чистого юноши».

Бальзак сосредоточен на душевной жизни Растиньяка или Люсьена. Но не следует смешивать интерес к внутреннему миру действующих лиц с методами психологического романа. Гюго, Жорж Санд, Мюссе в «Исповеди сына века», Сент-Бёв в романе «Сладострастие», многие другие писатели эпохи с величайшим вниманием относились к душевной жизни человека; однако термин *психологический роман* был прикреплен к явлениям более поздним. Новый термин указывал на принципиально новые способы анализа, возникшие в середине века.

Рационалистическая поэтика строила душевную жизнь своих персонажей как чередование устремлений и противодействий (внешних и внутренних). Романтизм от противоречий отвлеченной, отчужденной от человека страсти обратился к противоречиям целостной личности. Гюго возводит контраст в эстетическую теорию и на практике пользуется им самым гиперболическим образом. Рационалистическому и романтическому противоречию присущи разные философские обоснования, соответственно и разные формы. Объединяет их двойственность, полярность, устойчивый механизм тезиса и антитезиса. Вот почему ранний реализм, прораставший из романтизма, но испытавший мощное воздействие просветительской мысли, мог как-то совместить обе традиции. Но принцип осознанной социально-исторической обусловленности с течением времени вносил все более глубокие изменения в структуру душевных противоречий.

В раннем реализме социально-историческая обусловленность была очень широкой (она породила эпопею Бальзака), очень интенсивной, но она не отменила еще — хотя и подчинила своему контролю — бинарный механизм страстей и устремлений. В процессе развития реализма история все дальше проникала вовнутрь, в глубину изображаемых литературой явлений — переживаний, событий, характеров. История уже не движет пружинами классических страстей, но порождает теперь в современном человеке совсем новые *исторические* свойства, вступающие между собой в еще небывалые соотношения. Это путь Тургенева.

Вместе с тем обусловленность — историческая, физиологическая, бытовая — все больше дифференцируется, дробится, становится разнокачественной, многогранной. Анализ открытый и скрытый, прямой и косвенный направлен на загадки поведения, в котором только анализ может разобраться; он направлен на несовпадение между поведением и чувством. Это господствующий метод романа, за которым закрепилось название психологического.

Литературный психологизм начинается, таким образом, с несовпадений, с непредвиденности поведения героя. Но ведь сущность анализа в поисках логики, причинной связи. Как это совместилось? Все дело в том, что аналитичность психологического романа снимает кажущуюся его парадоксальность. Прямая, односторонняя обусловленность сменилась многосторонней. Равнодействующую поведения образует теперь множество противоречивых, разнокачественных воздействий. С какой-то одной точки зрения поступок персонажа парадоксален, но уже соседняя грань предлагает логическое решение. Психологический роман — сочетание неожиданности (парадоксальности) с закономерностью, до крайнего своего предела доведенное Толстым. В дотолстовском романе (в смысле стадиальном) — это путь Флобера.

В системе Флобера проблема обусловленности приобретает особое значение и, главное, еще небывалую теоретическую осознанность. Это связано со всей эстетикой Флобера, с его пониманием искусства как деятельности сугубо познавательной, опирающейся на науку, с знаменитым его требованием объективности. «Художник должен изображать, — пишет исследователь творчества Флобера,— не отдельные предметы или даже сущности, но сущности в их тесной и вечной связи одна с другой, в их единстве и в их необходимости. По мнению Флобера, вещь случайная или не зависящая от совокупности других вещей — это вещь непознанная...» [1] Наука, вдохновляющая Флобера,— это прежде всего современная физиология и на физиологию ориентирующаяся психология второй половины XIX века. Бессознательное и иррациональное как тайный регулятор поведения человека, сознание как «равнодействующая многих противоположно направленных побуждений» и тому подобные положения физиологической психологии становятся для Флобера ре-

---

[1] Реизов Б. Г. Творчество Флобера. М., 1955, с. 137.

шающими[1]. Понятно, что флоберовский детерминизм совсем уже не похож на отчетливые соотношения рационалистического исследования страстей.

Новые принципы обусловленности присутствуют уже в «Мадам Бовари» и полностью осуществляются в «Воспитании чувств», где «физиология» скрестилась с историей. Взятый в целом образ Фредерика Моро историчен. Это еще один вариант «современного человека», молодого человека первой половины столетия (в сложно чувствующем Фредерике прощупывается каркас свойств, очень близких к свойствам более примитивного бальзаковского Люсьена). Но история, породив Фредерика Моро, потом как бы теряет его из вида, предоставляя ему, среди событий 1848—1852 годов, замкнуться в кругу своего интимного опыта.

У Бальзака герой входит в повествование, сопровождаемый прямыми характеристиками — от лица автора или других персонажей. Для Флобера, с его доктриной спрятанного писателя, «безличного» повествования,— это ход запретный. Фредерик Моро появляется на первой же странице «Воспитания чувств». С палубы парохода он любуется садами и домиками, расположенными вдоль берегов. «Фредерик думал о комнате, в которой он будет жить, о плане драмы, о сюжетах для картин, о будущих любовных увлечениях. Он находил, что счастье, которого заслуживало совершенство его души, медлит. Он декламировал про себя меланхолические стихи...»[2] Несколько строк размышлений Фредерика в сжатом виде, без авторского комментария, обнаруживают хорошо знакомые читателю свойства романтической личности (крайне притом запоздалой): интенсивность воображения, мечтательность, дилетантский артистизм (планы драм, сюжеты картин), меланхолический нрав, сознание своей исключительности. Вместе с этими свойствами к ним сразу же дается иронический ключ.

В «Воспитании чувств» свойства героя — это лишь самые общие условия протекания чувства, грандиозный образ которого строится на всем протяжении романа (грандиозна не страсть, а именно ее изображение). Здесь соотношение элементов совсем иное, чем в прежнем романе

---

[1] Реизов Б. Г. Творчество Флобера, с. 414—415 и далее.
[2] Цитирую по изд.: Флобер Гюстав. Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3. М., 1956.

с его прямым нарастанием страсти или зигзагообразным ее ходом между устремлением и препятствием[1]. У Флобера структуру страсти образует множество противоречивых, разнокачественных воздействий и реакций, расположенных на разных уровнях психической жизни. Этот род обусловленности и открыл психологический роман второй половины века.

В «Мадам Бовари» этот метод уже присутствует. Но, несмотря на тонкие, часто неожиданные психологические ходы, основному конфликту этого романа присущ еще отчетливо действующий механизм. Конфликт Эммы Бовари с ее первым любовником, Родольфом, обусловлен его фатовством и предательством; со вторым любовником, Леоном,— взаимным пресыщением и охлаждением. Эмоциональные разочарования и безвыходные семейные и денежные обстоятельства, усиливая друг друга, ведут к катастрофической развязке. В «Воспитании чувств» импульсы, управляющие страстью, уже не могут быть выражены однозначно, связь между обстоятельствами и чувствами предстает как опосредствованная и скрытая.

Из системы Флобера прежде всего исчезла *бинарность*, логически ясное противопоставление устремления и препятствия. В «Воспитании чувств» есть только одно, с самого начала данное препятствие — добродетель и благоразумие героини. Мадам Арну — своего рода принцесса Клевская (в буржуазном варианте). Фредерику Моро она отвечает так же, как принцесса Клевская — герцогу Немуру: « — Итак, счастье невозможно? — Отчего же! Но счастье нельзя найти в обмане, в тревогах и в угрызениях совести.— Не все ли равно, если оно дает божественную радость! — Опыт обходится слишком дорого». Но флоберовская трактовка препятствия иная. В «Принцессе Клевской» долг и благоразумие в конечном счете разрушают счастье и жизнь всех трех великодушных участников конфликта. В «Воспитании чувств» препятствие оказывается

---

[1] Классическим в этом отношении прототипом является «Новая Элоиза» Руссо. Сначала страсть Сен-Пре встречает препятствие в виде добродетели Юлии. Его сменяют социальные препятствия, порожденные аристократическими предрассудками отца. После брака с Вольмаром препятствием опять становится добродетель Юлии, на этот раз добродетель жены и матери. Тогда же у Сен-Пре впервые появляются внутренние препятствия: долг, честь, уважение к семейному очагу. На протяжении огромного романа устремления и препятствия выстраиваются по прямой, нанизываясь на череду событий.

конструктивным; оно строит страсть изнутри, определяет ее форму, ее особое качество. Неосуществленность любви мучит Фредерика и вместе с тем создает ту особую эротическую тональность, в которой и он, и она ищут своего рода наслаждение. «То было неизъяснимое блаженство, упоение; оно заставляло его забыть о самой возможности полного счастья. В разлуке с ней его терзали страстные вожделения. Вскоре их беседы стали прерываться долгими минутами молчания. Иногда, как бы стыдясь своего пола, они краснели. Все предосторожности, которыми они пытались скрыть свою любовь, говорили о ней; чем сильнее она становилась, тем они были сдержаннее. Это упражнение во лжи обострило их чуткость. Они бесконечно наслаждались запахом влажной листвы, страдали, если дул восточный ветер, переживали беспричинные волнения, поддавались зловещим предчувствиям; звук шагов, треск половицы пугали их, как будто они были виновны; они чувствовали, что их влечет к пропасти».

И до Флобера литература постоянно изображала, как препятствия усиливают стремление человека к его цели или оживляют угасающую страсть. Но здесь речь идет о другом — об особом эмоциональном переживании самого препятствия. Это соотношение между желанием и препятствием сближает «Воспитание чувств» не с рационалистически четкой историей любви Юлии и Сен-Пре, но скорее с рассказом Руссо (в «Исповеди») об его отношениях с графиней д'Удето.

В «Воспитании чувств» чрезвычайное значение имеет изображение социальной среды, политических событий. Но роман этот, как психологический роман, не событиен. Основное и, в сущности, единственное препятствие не противостоит логически чувству и не создает устойчивого конфликта. Непрерывные модификации, повороты этого чувства определяются поэтому не столько событиями, общественными и личными, сколько впечатлениями, ощущениями, нервными импульсами. Причинная связь, в высшей степени непреложная, в то же время оказывается гибкой, дробной.

Юный Фредерик Моро впервые встречает мадам Арну на пароходе. Преобладающее впечатление — ее принадлежность к какому-то прекрасно-таинственному и недоступному миру, возбуждающему «мучительное любопытство». После нескольких неудачных попыток Фредерика завязать отношения с четой Арну начинаются

постоянные посещения их дома в Париже. «Созерцание этой женщины изнуряло его, словно аромат слишком крепких духов. Он чувствовал, как что-то проникает в самые глубины его существа, подчиняя себе все другие его ощущения, становясь для него новой формой бытия». Кульминация этого периода отношений — Фредерик в экипаже с мадам Арну и ее маленькой дочкой. Мадам Арну только что случайно узнала о неверности мужа. Она плачет. «Экипаж катил... Ее платье с многочисленными оборками закрывало ему ноги. Ему казалось, что это детское тело, лежащее между ними, связывает его со всем ее существом. Он наклонился к девочке и, откинув ее красивые темные волосы, тихонько поцеловал в лоб». В этом контакте через тело ребенка, лежащего на коленях матери, символически выражена специфика непрестанно подавляемого чувства.

После поездки в провинцию Фредерик находит семью Арну на новом месте. Дела их начинают приходить в упадок; в новой квартире исчезла таинственность и обнажился быт. «Страсти, перенесенные в новую среду, чахнут, и когда он увидел г-жу Арну не в той обстановке, в которой раньше знал ее, ему показалось, будто она утратила что-то, как-то опустилась, словом, уже не та, что прежде. Спокойствие, которое он ощутил в своем сердце, поразило его». С этими впечатлениями сочетается впечатление от равнодушного приема — достаточно, чтобы изменить течение чувства. Фредерик про себя называем мадам Арну «мещанкой». Начинается длительный период охлаждения.

Фредерик добивается благосклонности куртизанки Розанетты (по прозвищу Капитанша). «Он вышел от нее легкомысленно настроенный и не сомневался, что Капитанша скоро будет его любовницей. Это желание пробудило в нем другое, и, хотя он и был несколько сердит на г-жу Арну, ему захотелось ее увидеть». «Это желание пробудило другое» — поворот вызван ассоциацией, импульсом, совсем неожиданным и в то же время строго детерминированным. На этот раз ряд дробных впечатлений — от солнца, светящего сквозь стекла, от детей, от завитков волос мадам Арну — сливаются в картину безмятежности и красоты. «Им опять овладела любовь, еще более сильная, чем прежде, необъятная...»

Отношения становятся все более домашними,— Фредерик присутствует при бурной ссоре супругов, мадам

Арну делится с ним своими семейными горестями и денежными затруднениями. В момент особенно тяжкий для разоряющихся Арну Фредерик приходит во время утреннего завтрака. «На ковре валялись ночные туфли, на креслах — всякая одежда. У Арну, сидевшего в кальсонах и в вязаной фуфайке, глаза были красные, волосы всклокоченные; маленький Эжен, болевший свинкой, плакал, жуя хлеб с маслом; сестра его ела спокойно, а г-жа Арну, несколько более бледная, чем обычно, прислуживала всем троим». На этот раз неприглядная обстановка попадает в другой контекст — уже углубившихся отношений. Она не гасит чувство, напротив того, усиливает; Фредерик гордится ролью защитника мадам Арну от жизненных невзгод. Следующая модификация вызвана впечатлением от мерзкого поведения Арну. Он не отдает Фредерику взятых на короткое время денег, он лжет. Но главное — его упоминание о жене: «Арну опять принялся ее хвалить. Ей не было равных по уму, сердцу, бережливости; он шепотом прибавил, вращая глазами: — А какое тело! — Прощайте! — сказал Фредерик. Арну вздрогнул: — Позвольте! В чем дело? — И, нерешительно протянув ему руку, он взглянул на него; его смутило гневное выражение лица Фредерика». Ревность к Арну в сочетании с отвращением так сильна, что отвращение переносится и на любимую женщину. Фредерик прекращает посещения.

На всем протяжении романа продолжается смена импульсов, впечатлений, определяющих модификацию чувств, альтернирующий ритм переходов от озлобления к нежности, от чувственных порывов к добровольным запретам. Но к концу романа событийность явно возрастает. Болезнь ребенка, помешавшая свиданию, наконец назначенному в приготовленной Фредериком квартире; появление Розанетты в тот миг, когда Фредерик целует мадам Арну; намерение Фредерика жениться на мадам Дамбрез, вдове богатого финансиста; окончательное разорение семьи Арну вследствие происков Дамбрез; распродажа имущества Арну, на которой мадам Дамбрез, не скрывая ликования, покупает шкатулку уничтоженной ею соперницы,— все это сюжетные эффекты, те самые, которые Флобер теоретически осуждал. К концу нарастала потребность в развязке. Нужен был выход из череды падений и взлетов этой страсти. И, найдя уже развязку, Флобер в заключение дает кульминацию романа — знаменитое последнее свидание Фредерика Моро и мадам Арну.

После многих лет разлуки она приезжает в Париж, приходит к Фредерику; они разговаривают, вместе выходят на улицу. «Когда они вернулись, г-жа Арну сняла шляпу. Лампа, поставленная на консоль, осветила ее волосы, теперь седые. Его словно ударило в грудь. Чтобы скрыть от нее свое разочарование, он опустился па пол у ее ног и, взяв ее за руки, стал говорить ей полные нежности слова». Говорит он о своей необычайной любви. «Фредерик, опьяненный своими словами, начинал уже верить в то, что говорил». Он сжимает мадам Арну в своих объятиях. Она оттолкнула его, но сказала: « — Мне бы хотелось сделать вас счастливым.— Фредерик подумал — не пришла ли г-жа Арну с тем, чтобы отдаться ему, и в нем снова пробудилось вожделение, но более неистовое, более страстное, чем прежде. А между тем он чувствовал что-то невыразимое, какое-то отвращение, как бы боязнь стать кровосмесителем. Остановило его и другое — страх, что потом ему будет противно. К тому же это было бы так неловко. И вот, из осторожности и, вместе с тем, чтобы не осквернить свой идеал, он повернулся на каблуках и стал вертеть папиросу.

Она с восхищением смотрела на него.

— Какой вы чуткий! Вы один такой! Вы один!»

Флобер, как известно, предпочитал скрытый анализ открытому. Он был противником авторских объяснений, врезающихся в объективное изображение. Декларации писателей не следует, однако, понимать буквально. Флоберовская теория «безличности» отражала, конечно, определенные тенденции его творчества, но вовсе не препятствовала ему вмешиваться и объяснять, когда ему это было нужно. И объясняет он далеко не всегда *непонятное* читателю. Сцена последней встречи Фредерика с мадам Арну замечательна тем, что авторские объяснения не упрощают ее, напротив, усложняют; они-то и превращают ее в психологическую задачу, требующую решения. Человек отказывается от физической близости с женщиной, когда-то страстно любимой, но уже постаревшей; вид ее седых волос приносит боль, разочарование. Само по себе это вполне понятно даже недогадливому читателю, и поступок, казалось бы, прямо вытекает из своих предпосылок. Но Флобер аналитически разносит ситуацию по разным причинно-следственным рядам. Ряд физиологический: вспышка неистового вожделения, всю жизнь подавляемого и вдруг оказавшегося на свободе, предчувствие отвра-

щения. Ряд социальный: буржуазная осторожность кое-как нашедшего жизненное равновесие человека. И тут же сублимация, нужная бывшему романтику: боязнь «осквернить свой идеал». И все эти разнокачественные ряды устремлены к одному результату, к одному поступку, отраженному в одном жесте: «он повернулся на каблуках и стал вертеть папиросу». От этой многозначительной сцены, во время которой Фредерик Моро сам не знает, лжет он или говорит правду, страдает или предается нервным реакциям, падает жесткий свет на все предыдущее, на историю великой любви, предстающей теперь безмерно бессмысленным, духовно бесплодным томлением человека, наделенного «праздностью мысли» и «косностью сердца».

Многозначная — вместо бинарной — природа конфликта, обусловливающие факторы, дробные, множественные, расположенные на разных жизненных уровнях, притом действующие одновременно и потому противоречиво,— это и есть самая сердцевина психологического романа. Флобер сделал обусловленность, объясненную автором или предоставленную пониманию читателя, основным принципом связи своих художественных структур. Не научный силлогизм, существенный лишь своим результатом, но самую материю причинно-следственных отношений, их образ, воплощаемый в единичных явлениях и характерах. Флобер понимал обусловливающую силу истории. В «Воспитании чувств» герой окружен исторической атмосферой, которая не проникает, однако, внутрь его душевного опыта. История, управляющая этим опытом и строящая характер изнутри, определила новый тип психологического романа. В условиях русской общественной жизни его осуществил Тургенев.

Появление романа нового типа именно на русской почве было закономерным. Тургенев сам об этом сказал в своем «Предисловии к романам», написанном в 1879 году: «Автор «Рудина», написанного в 1855 году, и автор «Нови», написанной в 1876-м, является одним и тем же человеком. В течение всего этого времени я стремился, насколько хватало сил и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет «The body and pressure of time» [1], и ту быстро изменявшуюся физиономию

[1] Образ и давление времени (*англ.*).

русских людей культурного слоя, который преимущественно служил предметом моих наблюдений» [1].

Тургенев имел, конечно, в виду (сказать об этом прямо он не мог) ту атмосферу русского освободительного движения, в которой крайнего напряжения достигла умственная жизнь сменявших друг друга поколений. К задаче создания исторического романа о современности Тургенев был подготовлен общением с людьми, вышедшими из русских идеологических кружков 1830—1840-х годов. В 1848 году в «Гамлете Щигровского уезда» Тургенев отозвался о московских кружках с крайним неодобрением. На молодого Тургенева сильнейшее влияние имел Белинский, в эту пору боровшийся с собственным прошлым. Выпады против кружков в «Гамлете Щигровского уезда» очень похожи на то, что Белинский говорил по тому же поводу в статьях и в письмах 40-х годов. Все же для Тургенева существенное значение имело общение с Бакуниным, Станкевичем, Герценом, Грановским — с людьми, так или иначе осознавшими проблему *исторического характера.*

Всепроникающий историзм сближает Тургенева с Герценом; но различия тут не менее существенны, чем сходство. Герцен по своему складу мыслитель. Он не боялся смешения «образного» начала с теоретическим; напротив того, искал эти контакты. Тургенев же, подобно Флоберу, в принципе был противником развернутых авторских объяснений. Герцен притом вовсе не стремился к идеальной типизации — к тому именно, что нужно было Тургеневу. Об этом Тургенев сам заявил (если верить мемуаристу): «Мне редко приходится выводить какое-либо знакомое мне лицо, так как в жизни редко встречаешь чистые беспримесные типы» [2].

Л. В. Пумпянский в статье о романах Тургенева писал: «Это поистине наиболее социальный вид литературы, потому что через него совершается процесс самоотчета общества; через него общество начинает понимать, какие силы, какие породы людей, какие типы и категории деятелей оно имеет в своем распоряжении, иными слова-

---

[1] Тургенев И. С. Указ. изд. Соч., т. 12. М. — Л., 1966, с. 303.

[2] Батуринский В. П. К биографии И. С. Тургенева (воспоминания о Тургеневе американских писателей Г. Джемса и Х. Бойезена).— «Минувшие годы», 1908, № 8, с. 69.

ми — отдает себе отчет в человеческом материале своих двигателей, своих деятелей и вождей» [1].

Тургенев в своих романах действительно хотел создать «беспримесную», устойчивую модель исторического характера. Это и есть основной принцип связи, подчиняющий себе другие элементы его художественных построений. История проникла внутрь персонажа и работает изнутри. Его свойства порождены данной исторической ситуацией, и вне этого не имеют смысла. Что, например, получится, если из обличающей лежневской характеристики Рудина извлечь набор «общечеловеческих» свойств? «Он замечательно умный человек, хотя в сущности пустой... Он деспот в душе, ленив, не очень сведущ... Любит пожить на чужой счет, разыгрывает роль... это все в порядке вещей. Но дурно то, что он холоден, как лед... и знает это и прикидывается пламенным... он играет опасную игру,— опасную не для него, разумеется, сам копейки, волоска не ставит на карту — а другие ставят душу... Он красноречив; только красноречие его не русское». Здесь характеристика Рудина более всего приближена к Бакунину; особенно к Бакунину в восприятии Белинского. С письмами Белинского есть почти текстуальные совпадения. Тургенев сам хорошо знал Бакунина, но бакунинская тема, несомненно, всплывала в беседах молодого Тургенева с Белинским. Если отвлечься от этих соображений, то какого, собственно, человека изображает Лежнев? Умный, пустой, холодный, деспот, фразер, позер, бесцеремонный в денежных делах и т. д. Но все это не адекватно Рудину. Непохоже. В контексте романа этот подбор свойств не складывается в образ — без ориентации на Бакунина, на кружки и умственную жизнь 30-х годов, на людей 40-х годов. Изображенные Лежневым свойства Рудина — это особые свойства, по самой своей фактуре исторические. Его слабохарактерность и нерешительность — это *рефлексия,* исследованная Белинским; его фразерство — не вообще фразерство, но те *ходули* и *фраза,* с которыми враждовал Станкевич; его деспотизм порожден формами кружкового общения.

Честолюбие Растиньяка по своей исторической природе отличается от честолюбия Жюльена Сореля. Бесхарактерность Люсьена или меланхолический темперамент

---

[1] Пумпянский Л. В. Романы Тургенева и роман «Накануне». — Тургенев И. С. Собр. соч., т. 6. М. — Л., 1930, с. 11.

Фредерика Моро испытывают давление времени, отпечатавшего на них неизгладимый след. И все же о каждом из них можно сказать: «он честолюбец», «он меланхолик» и т. д. Но, сказав о Рудине: «он деспот, болтун, человек, любящий жить на чужой счет»,— мы никакой структуры не получим. Свойства Рудина не существуют вне его исторической функции русского кружкового идеолога 30-х годов.

В «Дворянском гнезде» Михалевич в пылу почного русского спора подыскивает формулу исторического характера для Лаврецкого. «Я теперь нашел, как тебя назвать... ты не скептик, не разочарованный, не вольтериянец, ты — байбак, и ты злостный байбак, байбак с сознаньем, не наивный байбак. Наивные байбаки лежат себе на печи и ничего не делают, потому что не умеют ничего делать; они и не думают ничего, а ты мыслящий человек — и лежишь; ты мог бы что-нибудь делать — и ничего не делаешь; лежишь сытым брюхом кверху и говоришь: так оно и следует, лежать-то, потому что все, что люди ни делают,— все вздор и ни к чему не ведущая чепуха». *Скептик, вольтерьянец, разочарованный* — все это модели исторического характера, имевшие мировое значение и хорошо знакомые русскому обществу. В этом ряду просторечное словечко *байбак* получает новый смысловой заряд. Это уже не обломовщина в гончаровском бытовом смысле, но та историческая, идеологическая ипостась обломовщины, которая позволила Добролюбову зачислить в обломовы всех «лишних людей» русской литературы.

Базарова, в его эпохальном качестве, Тургенев настойчиво представляет читателю с первого же мгновения его появления в усадьбе Кирсановых. «Николай Петрович... подойдя к человеку высокого роста в длинном балахоне с кистями... крепко стиснул его обнаженную красную руку, которую тот не сразу ему подал». «Евгений Васильев» (не Васильевич) — представляется Базаров Николаю Петровичу. «Главное, надо теперь поужинать и отдохнуть», — говорит Николай Петрович. — «Поесть действительно не худо, — заметил, потягиваясь, Базаров и опустился на диван... — Но не пройдете ли вы сперва в вашу комнату, Евгений Васильич? — Нет, благодарствуйте, незачем. Прикажите только чемоданишко мой туда стащить да вот эту одежонку,— прибавил он, снимая с себя свой балахон».

Поспешно нагнетаются характерные детали. Базаров не сразу подает хозяину дома свою красную руку, зевая требует ужина, не считает нужным умыться с дороги и проч. Но знаки базаровской наружности и поведения в контексте романа прочитываются исторически. И тогда вместо грубости и неряшества получается *нигилизм*.

Главные герои романов Тургенева наделены твердо очерченным характером с очень устойчивыми свойствами, заявляющими о себе в каждом высказывании, поступке, жесте персонажа. Специфика же Тургенева-романиста в том, что он хочет понять человека во всех его проявлениях, не только как обусловленного, но как прямое выражение обусловливающего — самой исторической энергии [1].

В каком смысле романы Флобера являются *дотолстовскими?* Не в хронологическом, конечно, скорее стадиальном. «Мадам Бовари» появилась в печати в 1856 году, «Воспитание чувств» — в 1869-м, том самом, когда была завершена работа над отдельным изданием «Войны и мира». Свои художественные открытия Флобер делал независимо от Толстого («Войну и мир» он, по совету Тургенева, прочитал только в 1870-х годах). Работая одновременно, Толстой овладел еще никем не изведанным опытом душевной жизни. Толстой вступил в будущее. Произведения Толстого полны удивительных художественных предсказаний (в толстовской литературе это уже отмечалось неоднократно). В зерне у него можно найти все то, что литература XX века усиленно разрабатывала и считала своей спецификой: поток сознания (классический его образец — внутренний монолог Анны по дороге на станцию, где она бросится под поезд), подсознательное, подводные течения разговора, укрупненные, резко выделенные детали. Толстой в своей гигантской продуктивности не сосредоточивался ни

---

[1] Стремление к социально-исторической и характерологической определенности и устойчивости образа исключало, понятно, психологизм в толстовском и даже флоберовском роде. Известны многочисленные противоаналитические высказывания Тургенева, его раздраженная критика «quasi-тонких рефлексий и размышлений» Льва Толстого. Свод этих высказываний можно найти в книге А. Г. Цейтлина «Мастерство Тургенева-романиста» (М., 1958), в главе «Романы Тургенева. Работа над образом».

на одном из этих открытий. Впоследствии каждое из них возвели в систему.

Из всего сказанного по этому поводу ограничусь словами Андре Моруа: «Мы уже находим у него все, что в наши дни объявляют новшеством. Чувство отчужденности, одиночества. Душевную тревогу. Кто испытал это чувство сильнее Левина, который, целыми днями работая с крестьянами, твердил про себя: «Что же я такое? Где я? И зачем я здесь?» А Фрейд с его теорией подсознательного — прочитайте: «Степан Аркадьевич взял шляпу и остановился, припоминая, не забыл ли чего. Оказалось, что он ничего не забыл, кроме того, что хотел забыть,— жену». А Пруст и его книга «Под сенью девушек в цвету»? Вспомните атмосферу таинственности, окружавшую в сознании Левина сестер Щербацких и окончательно пленившую его. Воистину все, что мы любим в литературе,— уже было у Толстого» [1].

Существует на Западе и другое отношение к Толстому (в отличие от Достоевского) — как к классику, прочно ушедшему в прошлое. Но это вроде того, как мы забываем о воздухе, которым дышим. Толстой открыл первооснову всеобщего душевного опыта современного человека, и современный человек даже не замечает, что осознает себя по Толстому, что от этого ему никуда не уйти. Осознавать же себя по Достоевскому ему *интереснее*; к тому же это дает возможность обратить на себя внимание.

Толстой освободил изображаемого человека от жестких условий идеальной художественной модели. Идеальная модель вбирала наиболее выразительное, типическое и извергала лишнее и случайное. Произведение искусства всегда было избирательной соотнесенностью элементов, сознательно избирательной. Никто никогда не думал, что человек в самом деле состоит из одного свойства. Но в свое время именно так изображали человека. Это был способ типизации. Откровенное условие избирательности господствовало в литературе — от маски старинной комедии до романов Тургенева, которому нужны были «беспримесные типы». Избирательность — закон и природа искусства, и Толстой, разумеется, не мог от нее уйти; он ее преобразовал, приблизив изображаемого им человека к моделям документальной литературы, более

---

[1] «Литературное наследство», т. 75 кн. 1. М., 1965, с. 220.

свободным, таящим в себе — по выражению Герцена — «то, чего не знал анатом».

Толстой не писал автобиографий и мемуаров (за исключением начатых в 1903 году и незаконченных «Воспоминаний детства»), может быть, именно потому, что автобиографизмом проникнуто его творчество. Дневники для Толстого были сырьем нравственного становления. Подробный самоанализ, интроспекцию поглотили романы. В дневниках самоанализ суммарный — отправные точки для работы самосовершенствования. Поэтому исследуется здесь не целостная личность, характер, но отдельные черты, страсти, события — как испытания личности[1]. Толстой широко пользовался в своих произведениях обстоятельствами собственной жизни — это общеизвестно. Но, изображая Левина или Николеньку Иртеньева, Толстой столь же свободно прибегал к вымыслу («Детство», «Отрочество», «Юность» — произведения скорее автопсихологические, нежели автобиографические). «Документальность» Толстого — факт совсем не внешнего порядка. Подлинная ее сущность в той прямой и открытой связи, которая существовала между нравственной проблематикой, занимавшей Толстого, и проблематикой его героев. Для Толстого постижение целей и ценностей жизни никогда не было отвлеченным занятием духа. Оно имело одновременно практическое отражение в его жизни и художественное в творчестве. Толстой смолоду и до конца неустанно, каждодневно работал над своей жизнью, над осознанием своего опыта — офицера, помещика, семьянина, педагога, мыслителя. И для него, субъективно, писание повестей и романов было одним из проявлений этой непрекращающейся переработки жизни (отсюда и потребность фиксировать ее в дневниках).

Без сомнения, каждое подлинное произведение искусства выходит из внутреннего опыта художника, перерабатывающего действительность. Но дистанция между

---

[1] Дневники Толстого имели разное назначение. В ранних дневниках — наряду с самовоспитанием, моральными упражнениями — упражнения писательские, проба будущих методов. Тут же записи, кратко отмечающие течение повседневной жизни. По мере литературной профессионализации писательское уходит в другие подготовительные формы — заготовки, планы, черновики. В дневниках преобладает теперь фиксация жизни — иногда «случайных» ее явлений, в основном — важных для морального становления человека.

опытом и творчеством у разных писателей разная, и разные между ними соотношения. Руссо считал, что он изобразил себя в лице Сен-Пре. Но Сен-Пре — это идеальная, искусственная модель, отобразившая некоторые элементы духовной и эмоциональной жизни своего создателя. Сен-Пре и герой «Исповеди» — это разные формы использования своего внутреннего опыта. Толстому ближе принцип «Исповеди».

Психологическая и этическая *документальность* Толстого становится особенно очевидной, если сопоставить его с такими его современниками, как Флобер, Гончаров, Тургенев. Их личный духовный опыт присутствует, несомненно, во всем, что они писали, но опосредствованный, ограниченный эстетической доктриной объективности. Подобная проблема вовсе не существовала для Толстого. С титанической свободой он творил миры и одновременно вносил в них свою личность, свой опыт, духовный и бытовой. Притом вносил откровенно, заведомо для читателя, превращая тем самым этот личный опыт в структурное начало.

Иначе у Достоевского, оставившего крайне мало прямых свидетельств о своей внутренней жизни. Сложная связь между Достоевским и его героями оставалась скрытой не только от читателей, но и от близких ему людей, его постоянных корреспондентов. В своих письмах 1860—1870-х годов к Майкову, Страхову, к С. Ивановой Достоевский говорит о возникновении своих замыслов. Но у него это всегда разговор о поразивших его явлениях русской общественной жизни [1]. Если в романах Достоевского пробивалось автобиографическое, то отдельными чертами, эпизодами (например, в «Идиоте» состояние человека перед казнью или перед эпилептическим припадком). Но *в целом* ни Раскольников, ни Свидригайлов, ни Ставрогин, ни Иван Карамазов не являются проекцией личности Достоевского хотя бы уже потому, что по самой своей природе персонажей романа идей они не могут быть проекцией эмпирической личности.

---

[1] Только раз, кажется, по поводу «Жития великого грешника», в письме к Майкову 1870 года он прямо сказал о себе: «Главный вопрос, который проведется во всех частях — тот самый, которым я мучился сознательно и бессознательно всю мою жизнь, — это существование божие» (Достоевский Ф. М. Письма, т. 2. М. — Л., 1930, с. 263). И еще в письме того же года к Каткову фраза о Ставрогине: «Я из сердца взял его» (там же, с. 289).

Документальность Толстого состоит в том, что его герои не только решают те же жизненные задачи, которые сам он решал, но решают их *в той же психологической форме.* Притом в тех же примерно бытовых условиях, в которых существовал он сам. Даже в «Войне и мире» Толстому, как известно, понадобились и опыт Севастопольской кампании, и семейная хроника Толстых и Волконских, и семейство Берсов в качестве прототипов. Огромная система толстовского романа приходила в движение, когда включался в нее личный опыт, опыт решения накопившихся к данному времени жизненных задач. Так было с «Анной Карениной», когда в нее вошла тема Левина, первоначально вовсе не предполагавшаяся; в процессе работы над романом она получала все большее и большее значение. Замыслы, в которых отсутствовал этот интимный контакт с личными жизненными темами, чаще всего отпадали. Есть у Толстого такие промежуточные попытки, намеченные и брошенные начала. Между «Войной и миром» и «Анной Карениной» много времени и сил ушло на попытку написать роман о времени Петра I. Роман был заброшен, вытеснен «Анной Карениной». Толстой, рассказывает Бирюков, говорил, что не мог «живо восстановить в своем воображении эту эпоху» [1]. Возможно, что решающим тут оказалось и отсутствие автобиографического контакта.

Психологическая документальность освободила толстовского героя от жестких законов художественного моделирования человека. Герой Толстого не прикреплен наглухо к своему характеру, а роман не прикреплен к герою. Величайшие представители европейского реализма середины XIX века прошли через романтическую школу. Это относится к Бальзаку, к Флоберу, к Тургеневу, даже к их младшему современнику Золя. Они подавляли в себе романтический индивидуализм, но не могли до конца оторваться от его проблематики, хотя бы в плане полемики и отрицания. Бальзак раскрыл социальную обусловленность «байронического героя», Тургенев морально его развенчал, Флобер, в лице своего Фредерика, довел его до полного ничтожества. Романтический герой был пересмотрен и все же остался в центре внимания. Первый из великих писателей своего времени Толстой не был

---

[1] Бирюков П. Л. Н. Толстой. Биография, т. 2. М. — Пг., 1923, с. 96.

воспитанником романтической школы. Глубже всего это сказалось в его отношении к личному и общему. Толстой, как никто другой, постиг отдельного человека, но для него последний предел творческого познания не единичный человек, но полнота сверхличного человеческого опыта. Толстой — величайший мастер характера, но он переступил через индивидуальный характер, чтобы увидеть и показать *общую жизнь;* не в том только смысле, что свойственное данному человеку свойственно и людям вообще, но и в том смысле, что предметом изображения стали процессы самой жизни, действительность как таковая [1]. С этим открытием Толстого (до него европейский роман изображал только личность или среду) несомненно связана та неповторимая иллюзия подлинности, «настоящей жизни», которая владела и владеет его читателями.

Человек у Толстого не ограничен своим характером. В дотолстовском романе считалось высшим достижением, если решительно все, что сообщалось о герое, определяло его характер. Это было лучшей похвалой писателю. Но герой Толстого — больше, чем характер. То есть он действует не только как характер, но и как тот, в ком проявляются, через кого познаются законы и формы общей жизни. Отсюда у Толстого те сверхличные психологические черты, которые людям, воспитанным на дотолстовском романе, казались излишествами, чрезмерной роскошью наблюдения. Так думал Тургенев. Об этом писал и Константин Леонтьев, один из проницательных ценителей Толстого.

По поводу полудремотного состояния Пьера, в чьем сознании сливаются слова: «сопрягать — запрягать», Леонтьев заметил: «Сопрягать — запрягать» ничуть характера *Пьера именно* не рисует, оно изображает только довольно справедливо случайный физиологический факт.— Но ведь все случайное и все излишнее, к делу главному не относящееся,— *вековые* правила эстетики велят отбрасывать.— И я бы с удовольствием выбросил и это излишнее физиологическое наблюдение... Даже великолепное изображение полубредов Андрея Болконского и высокая картина его тихой смерти прекрасны лишь *сами по себе;* но все-таки эти *состояния его души* не влекут за собой

---

[1] Проблема «общей жизни» у Толстого поставлена была в моей статье «О романе Толстого „Война и мир“» («Звезда», 1944, № 1).

никаких его *действий впоследствии,* ибо он вслед за этим умирает»[1]. Здесь, впрочем, дело не столько в «вековых правилах эстетики», на которые ссылается Леонтьев, сколько в том, что для людей XIX века мерилом литературной психологии оставался герой, выделенный персонаж со своей судьбой, которая завязывается и развязывается в границах романа. Они не всегда могли уловить высшую связь, присутствующую в романах Толстого, надындивидуальную связь явлений постигаемой действительности.

Когда князь Андрей умирает — это, конечно, смерть героя. Но в то же время — и в еще большей степени — это умирание человека. А «Смерть Ивана Ильича» — это уже только умирание человека. Иван Ильич индивидуального характера не имеет; ему дан только комплекс свойств, типических для среднего пореформенного бюрократа. Комплекс, достаточный для того, чтобы сквозь изображение процесса умирания непрестанно просвечивал ужас этой бессмысленной среднебюрократической жизни.

Подлинным откровением толстовского гения явились изображения некоторых общих психических состояний, перерастающих единичные сознания и связующих их в единство совместно переживаемой жизни. Это ряд сцен, военных, народных, а также семейных — охота, отрадненские святки, отъезд Ростовых из Москвы, сборы на бал, приезд Николая в первый отпуск и проч. В сражении, или на охоте, или в момент, когда семья встречает вернувшегося в отпуск сына,— все действующие лица действуют у Толстого согласно своим характерам. Но самое важное для нас в этих сценах — это сражение, или охота, или возвращение молодого офицера в родной дом, как психологический разрез общей жизни.

Отрадненские святки с ряжеными и поездкой к соседям включены в душевное состояние Николая Ростова, но восприятие Николая оказывается обязательным для всех переживающих «волшебную ночь», и, несмотря на свою фантастичность, оно совершенно реально. Не потому, чтобы в сцене святочной поездки было что-либо наглядно описано,— напротив того, вместо деревни и помещичьего дома ряженые видят «волшебный лес с переливающимися черными тенями и блестками алмазов и с какой-то

---

[1] Леонтьев К. Собр. соч., т. 8. М., 1912, с. 283, 291.

анфиладой мраморных ступеней, и какие-то серебряные крыши волшебных зданий...», — а потому, что предметом изображения являются здесь не отдельные люди, не природа, не обстановка, но именно общее чувство жизни. Общую жизнь в конкретном ее выражении Толстой мыслил как жизнь народную, национальную. Поэтому «Война и мир» — и в военном, и в мирном ее плане — особенно адекватна этой художественной концепции Толстого. Элементы художественной системы Толстого тесно взаимосвязаны, и одно требование порождает другое. Изображение общей жизни — это тем самым изображение процессов. А процессы предполагают текучесть сознания. О толстовской *текучести* говорили очень много, и сам он о ней говорил всю жизнь, от юношеских дневников до «Воскресения», до дневника 1898 года, где есть запись (19 марта): «Одно из величайших заблуждений при суждениях о человеке в том, что мы называем, определяем человека умным, глупым, добрым, злым, сильным, слабым, а человек есть все: все возможности, есть текучее вещество...»

Напомню еще раз: декларации писателей очень важны, но они не избавляют нас от необходимости исследовать факты независимо от деклараций. Писатель ведь тоже *текуч;* он решает разные задачи, и разным задачам служат его теоретические высказывания. Толстой мыслил не только процессами, но и свойствами. Об этом свидетельствуют хотя бы первоначальные планы и конспекты «Войны и мира»: «Старший брат Аркадий умер, оставив вдову, умную, чопорную и одного сына — Бориса, чистого, глуповатого рыцаря-красавца. Другой брат в 11 году был министром и имел двух сыновей: Ивана — гордеца (mordent), дипломата и Петра — кутилу, сильного, дерзкого, решительного, непостоянного, нетвердого, но честного... Волконский — гордый, дельный, разумный барин (?); его дочь — старая дева, спасающаяся самоотвержением, даровитая музыкантша, поэтическая умная аристократка, недоступная пошлости житейской. Вдова Аркадия — кузина и друг детства глупого и доброго графа Толстого... У него сын Николай — даровитый, ограниченный и три дочери: старшая блондинка, Лиза, умна, хороша, дисграциозна, копотлива, вторая — Александра, веселая, беззаботная, любящая и третья — Наталия, грациозный, поэтический бесенок.— Анатоль, сын сестры гр-ни Т.— молодой пройдоха».

Здесь предсказаны уже свойства ряда действующих лиц: Пьера Безухова, старого князя Болконского, княжны Марьи, графа Ильи Андреевича, Николая, Веры, Наташи Ростовых, Анатоля Курагина. В конспекте представлен тот самый способ характеристики, который Толстой осуждал в своих дневниках, и ранних и поздних, но которым в своих романах практически пользовался,— конечно, по сравнению с конспектами, в форме гораздо более сложной и гибкой. Среди всех процессов и модификаций Толстому нужно было остановить, зафиксировать характер как подвижную, изменяющуюся, но *узнаваемую* структуру. Это нельзя было сделать без устойчивых слагаемых, то есть свойств. Более того, апперцепция персонажа обеспечена у Толстого наличием неких социально-типологических каркасов. В персонаж как бы заложена схема, до крайности осложненная, скрытая индивидуальным наполнением. Читатель в Каренине узнает бюрократа, во Вронском — блестящего гвардейца, в Левине — думающего помещика его времени, в Николае Ростове — бездумного помещика его времени. Но Толстой, пользуясь схемой, одновременно ее оспаривает; он с корнем вырывает возможности схематического применения схемы. И трактовать, скажем (иногда это делали), Каренина как бездушную бюрократическую машину, а Вронского как светского пошляка — это значит увидеть предложенную Толстым социально-типологическую формулу и не заметить толстовское динамическое ее решение.

Как же, однако, сочетаются в системе Толстого устойчивость и текучесть? Текучесть толстовского персонажа — это не отсутствие характера, а особое отношение между свойствами этого характера, мотивами поступков и самими поступками. В литературе дореалистической преобладало однозначное отношение между этими элементами. Свойства порождали определенные мотивы поведения, а поступок вытекал из этих мотивов. Реализм XIX века, с его пристальным интересом к обусловленности поведения, показал, что аналогичные действия могут иметь разные мотивы, что одно и то же побуждение может в зависимости от обстоятельств привести к разным последствиям. Именно Толстой с небывалой еще остротой — теоретически и практически — поставил эти вопросы, потому что они были для него коренными вопросами возможности изображения текучего сознания (при сохранении характера). Персонажи Толстого бывают умными,

храбрыми, добрыми, но это не значит, что все побуждения, возникающие в их сознании, соответствуют этим качествам. Характер с его постоянными свойствами — только один из элементов многослойной ситуации, всякий раз определяющей поведение. Исследуемые Толстым процессы — это и есть непрерывная смена взаимосвязанных ситуаций.

Рационализм XVII века разработал стройную систему человеческих свойств. Более раннее, ренессансное мышление в своем подходе к человеку было гибче, индивидуалистичнее, эмпиричнее. Удивительные психологические прозрения и предсказания принадлежат Монтеню, и это существенно в данной связи, потому что он был одним из самых важных для Толстого и любимейших его писателей.

Сквозь «Опыты» Монтеня упорно проходит мысль о текучести человека, хотя он и не пользуется этим определением. Мысль об изменчивости всего сущего в какой-то мере была подсказана Монтеню античными авторами — сведения об учении Гераклита и его последователей он должен был почерпнуть из хорошо знакомых ему сочинений Платона, Аристотеля, Плутарха. Мысль эта коренится и в философских предпосылках мировоззрения самого Монтеня, в его эмпиризме и скептицизме, в его сенсуализме, побуждавшем его искать материальную, чувственную обусловленность реакций человека на внешний мир. Гениальная сила наблюдения придала этим концепциям чрезвычайную психологическую конкретность. Характерны в «Опытах» самые названия отдельных глав: «Различными средствами можно достичь одного и того же» (в этой главе речь идет о том, что под воздействием разных впечатлений те же люди совершают и жестокие, и великодушные поступки), «При одних и тех же намерениях воспоследовать может разное», «О том, что мы смеемся и плачем от одного и того же», «О непостоянстве наших поступков» и т. д.

Монтень уже знал, что человек не имеет неподвижных свойств, что поступки определяются обстоятельствами, а ценность вещей в какой-то мере зависит от их положения в контексте данного субъективного сознания. «Страдание,— сказал Монтень,— занимает в нас не больше места, чем сколько мы ему предоставляем» (I, 74). И он прямо говорит о «текучести» сознания: «Сколько бы различных побуждений ни волновало ее (душу человека.—

Л. Г.), среди них есть такое, которое неизменно одерживает верх. Впрочем, его победа никогда не бывает настолько решительной, чтобы, в силу податливости и изменчивости нашей души, более слабые побуждения не отвоевывали себе при случае места и не добивались, в свою очередь, кратковременного преобладания. И по этой причине одна и та же вещь, как мы видим, может заставить и смеяться и плакать...» (I, 295).

Идея текучести расторгала тождество поступка и мотива. Поступки, «исполненные добродетели», «на деле не таковы, ибо нас влекут к ним выгода, слава, страх, привычка и другие столь же далекие от добродетели побуждения. Справедливость, доблесть, доброта, которые мы обнаруживаем при этом, могут быть названы так лишь теми, кто смотрит со стороны, на основании того облика, в каком они предстают на людях, но для самого деятеля это никоим образом не добродетель: он преследует совершенно иные цели, им руководят иные побудительные причины» (I, 290).

А вот и конкретный пример к этим теоретическим размышлениям: «Крайняя степень страха выражается в том, что, поддаваясь ему, мы даже проникаемся той самой храбростью, которой он нас лишил в минуту, когда требовалось исполнить свой долг и защитить свою честь. При первом крупном поражении римлян во время войны с Ганнибалом... один римский отряд численностью до десяти тысяч пехоты, оказавшись во власти страха и не видя, в своем малодушии, иного пути спасения, бросился напролом, в самую гущу врагов, и пробился сквозь них с вызывающей изумление дерзостью, нанеся тяжелый урон карфагенянам. Таким образом, он купил себе возможность позорно бежать за ту же самую цену, которою мог бы купить блистательную победу» (I, 96—97). «Можно ли назвать храбрым коня, который, боясь плети, отважно бросается под кручу...» — писал молодой Толстой в рассказе «Набег» (1852), посвященном столь волновавшей его проблеме храбрости.

Отвергая формальное единство поступка, его мотива и тем самым его этической оценки — единство, присущее более позднему классическому рационализму,— Монтень соответственно отрицает правомерность однозначных определений поведения: «Я считаю крайне затруднительным не только увязывать наши действия одно с другим, но и правильно обозначать каждое из них по одному

главному признаку, настолько двусмысленны они и столь пестро отливают при различном освещении» (III, 370). Монтень, однако, видит человека не только в его текучести, в изменчивости его реакций и ощущений, но и в неких устойчивых биологических и социальных его чертах. В главе «О раскаянии» отчетливо представлены оба подхода. «Я не в силах закрепить изображаемый мною предмет... Я беру его таким, каков он предо мной в то мгновение, когда занимает меня... Я рисую его в движении... Нужно помнить о том, что мое повествование относится к определенному часу. Я могу вскоре перемениться, и не только непроизвольно, но и намеренно» (III, 26). Но далее в той же главе Монтень размышляет об «устойчивом состоянии» людей: «Нет человека, который, если только он всматривается в себя, не открыл бы в себе некоей собственной сущности, сущности, определяющей его поведение и противоборствующей воспитанию, а также буре враждебных ему страстей» (III, 34—35). Монтень не пытался примирить противоречие между текучестью и устойчивостью сознания. Но возможность примирения подсказана ходом его мысли: Монтень признает устойчивость неких первичных элементов личности, которые в изменчивых ситуациях могут порождать разные формы поведения.

Монтень, наряду с Руссо, был одним из важнейших источников толстовского понимания жизни. Толстой, разумеется, не повторяет Монтеня. Понадобился еще трехсотлетний опыт человечества, научный и художественный, и необъятный гений Толстого, чтобы монтеневская текучесть претворилась в реалистическую диалектику души. У Монтеня пронзительные постижения закономерностей душевной жизни, отвлеченных от единичного, конкретного человека, или отдельных состояний и черт этого человека. Толстой же постигал соотношение текучего и устойчивого в личности, взятой в еще невиданной полноте и конкретности ее бытия, духовного и физического, социального, бытового.

Персонаж Толстого — сложное, многомерное устройство. По сравнению с маской, типом классической комедии, с идеальным образом романтизма дотолстовский реалистический характер — это уже взаимодействие разных, противоречивых в своей многосторонней обусловленности элементов. И все же в дотолстовской прозе характер был всегда целеустремленным, предназначенным к выполне-

нию определенной задачи — будь то изображение социальной его природы, некоего психологического комплекса («Воспитание чувств»), нового рода исторической типологии (как у Тургенева) и проч. Этого нельзя сказать об основных персонажах Толстого. Каждый из них в своем роде универсален, он несет разные функции, выполняет многие задачи. И эта многомерность человека — так же как изображение общей жизни — создает ту могучую иллюзию подлинности, которая до сих пор владеет читателями Толстого.

Посредством одного и того же персонажа Толстой исследует разные области бытия, в разных аспектах. Этому соответствует сложный состав персонажа. В нем можно различить первичные органические свойства, еще не прошедшие этическую обработку, свойства, социально выработанные, и даже социальные и типологические схемы, в остром толстовском преломлении. Персонаж этот — фокус разнообразных процессов, он — характер, то есть взаимодействие психологических элементов, и он же носитель *общей жизни*, и его же поведение распадается на множество ситуаций, из которых каждая представляет собой своего рода структурное единство. Парадоксальность Толстого только маска динамической внутренней логики его характеров; из основных биологических и социальных предпосылок персонажа развертывается цепочка его производных свойств.

Универсальность задач, множественность функций и составных элементов представлена, например, в Пьере Безухове. У Пьера есть органические свойства (начиная от физической монументальности и силы): чувственность и безвольная мягкость, доброта,— то есть повышенная способность к жалости и состраданию, и от отца унаследованная способность к сокрушительным порывам бешенства (возмущенный низостью Элен, «Пьер почувствовал увлечение и прелесть бешенства»). Эти первичные свойства — стереотипы органических, непосредственных реакций на окружающее, и Толстой не сомневается в их устойчивости. Они взаимодействуют с вторичными социально-историческими определениями: Пьер — воспитанный за границей, образованный русский барин преддекабристской поры, просветитель, будущий декабрист.

У Пьера есть не только твердый социальный каркас, но и типологический. Этот образ подключается к традиционному ряду рассеянных чудаков, и он включен вместе

с тем в другой ряд, в ряд правдоискателей Толстого, со всеми особенностями толстовских решений нравственных вопросов.

Во время церемонии посвящения в масоны Пьеру предлагают открыть его главное «пристрастие». «Пьер помолчал, отыскивая. «Вино? Объедение? Праздность? Леность? Горячность? Злоба? Женщины?» — перебирал он свои пороки, мысленно взвешивая их и не зная, которому отдать преимущество». В кругу Курагина и Долохова Пьер ведет развратную и праздную жизнь. Но в системе Толстого это не означает, что Пьер — развратник или бездельник. Его пороки — производное от взаимодействия органической чувственности, наследственной необузданности с навыками барской среды [1]. Круг Курагина и Долохова — это преходящая ситуация. Но и то, что постиг Пьер в пору своего сближения с Каратаевым,— тоже преходящий опыт. Потому что в «Эпилоге» «Войны и мира» Пьер опять просвещенный барин, мечтающий «дать новое направление всему русскому обществу и всему миру». Он помнит Каратаева, но он не может быть тем самым человеком, каким он был, когда шел рядом с Каратаевым — босой, голодный и покрытый вшами. Испытание кончилось; жизнь, как натянутая до предела и вновь отпущенная резина, возвращается на свое место. Толстой показал, как рядом с законом памяти работает в человеке закон забвения, необходимого для того, чтобы расчищать место новой обусловленности, заново овладевающей человеком.

Из соотнесенности биологического и социального, устойчивого и текучего, первичного и производного возникает характер Пьера Безухова. Но, как и каждый из основных его персонажей, Пьер нужен Толстому не только как данный характер. Через Пьера познаются процессы самой жизни, притом взятой в предельном ее напряжении. Пьер — один из тех, через кого дана война или смертная казнь. Пьер смотрит на расстрел русских пленных — думая, что сам сейчас будет расстрелян,— и художественный фокус с душевного состояния Пьера перемещается на казнь, на самый процесс бессмысленного убий-

---

[1] У князя Андрея аристократизм в сочетании с самообладанием, сдержанностью дает другие производные. Есть и дополнительные социальные оттенки: Болконский — отпрыск старой аристократии, Безухов — новой (екатерининской) знати.

ства беззащитных и невиновных людей. Через ряд перемещающихся фокусов проходит толстовский персонаж, предназначенный решать разные задачи художественного познания.

С первых же литературных шагов Толстого его метод был воспринят как сугубо аналитический. Но подлинная специфика Толстого — это в своем роде единственное сочетание аналитического начала с синтетическим. Нет, вероятно, в мировой литературе более мощного изображения явлений жизни в их психологической целостности и в плотской их трехмерности, материальности.

В трилогии или в рассказе «Севастополь в мае» Толстым всецело владел аналитический интерес. В «Казаках», в «Войне и мире» особенно значимы синтетические образы. В «Войне и мире» этого требовала сама эпичность произведения, его эпохальный колорит. Есть ряд фигур, которые в своей исторической характерности даны преимущественно извне, как целостный образ,— старый князь Болконский, например, граф Илья Андреевич Ростов и многие другие. Но и в героях, исследуемых изнутри, чрезвычайно уплотнена неразложимая оболочка исторической и человеческой характерности.

Толстой довел до предельной интенсивности совмещение разлагающего и связующего начал. Вообще же художественное сочетание анализа с синтезом возможно прежде всего потому, что художественный анализ в своем роде синтетичен. Исследуя характеры, поведение, обстоятельства, художник устанавливает ряды причин и следствий, он разлагает целостное явление на невидимые простым глазом элементы; он сводит одни элементы к другим или совершает замену, подстановку, открывая, например, на месте великодушного поступка тщеславие или эгоизм. Но во всех этих случаях изображение вовсе не распадается на куски. Аналитически разложенные элементы вступают между собой в новые сцепления — причинно-следственной связи, взаимодействия, противоречия. Так возникают новые образы со своей эстетической конкретностью и символикой. Аналитически изображенный процесс — это тоже образ, структура, «фокус» жизни, как говорил Толстой.

Современники так до конца и не поняли, что для Толстого рассуждение, прямо высказанная мысль были равноправным элементом в том «лабиринте сцеплений», каким представлялось ему искусство. Единодушное раздражение

современной критики вызвали историко-философские и военно-теоретические отступления «Войны и мира». Даже Страхов, не в пример другим защищавший философские взгляды Толстого, все же считал, что «одно дело вредит другому», что лучше бы Толстой с философскими рассуждениями «выступил... в отдельной книге» [1]. Между тем для Толстого размышлять в романе о гигантских процессах общей жизни, о войне, об истории так же естественно, как размышлять по поводу характера и поступков своих героев. Это продолжение его авторского анализа.

Б. М. Эйхенбаум в свое время указал на конструктивное и жанровое значение философских отступлений «Войны и мира», на их связь с эпическим характером произведения, отделяющим его от традиционного романа [2]. А. Сабуров в книге о «Войне и мире» подробно проследил связь — не только идеологическую, но и сюжетную — отступлений с основным художественным текстом [3].

Отмечу, что даже вымышленные персонажи романа вторгаются в его философско-исторические отступления. «Наполеон начал войну с Россией потому, что он не мог не приехать в Дрезден, не мог не отуманиться почестями, не мог не надеть польского мундира, не поддаться предприимчивому впечатлению июньского утра, не мог воздержаться от вспышки гнева в присутствии Куракина и потом Балашева. Александр отказывался от всех переговоров потому, что он лично чувствовал себя оскорбленным. Барклай-де-Толли старался наилучшим образом управлять армией для того, чтобы исполнить свой долг и заслужить славу великого полководца. Ростов поскакал в атаку на французов потому, что он не мог удержаться от желания проскакаться по ровному полю. И так точно, вследствие своих личных свойств, привычек, условий и целей, действовали все те неперечислимые лица, участники этой войны». Николай Ростов в философском от-

---

[1] Страхов Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом. Спб., 1895, с. 362.

[2] Эйхенбаум Б. Лев Толстой, кн. 2. Л. — М., 1931, с. 375—378 и др. О философских отступлениях как органической «надстройке» над художественным текстом «Войны и мира» говорит С. Г. Бочаров в своей книге «Роман Л. Толстого „Война и мир“» (М., 1963, с. 33—35).

[3] Сабуров А. А. «Война и мир» Л. Н. Толстого. Проблематика и поэтика. М., 1959, с. 448—464 и др.

ступлении запросто выступает рядом с историческими лицами — Наполеоном, Александром, Барклаем, Куракиным, Балашевым. Но исторические лица также являются персонажами «Войны и мира», и образ их (особенно Наполеона, Кутузова) строится и в отступлениях, и в основном тексте — иногда почти теми же средствами.

Толстой на практике отрицает эстетическую несовместимость изображения и рассуждения. Если реализм XIX века — искусство *объясняющее*, то величайший его выразитель Толстой объясняет открыто, уверенный в том, что его объяснение есть художественный факт. Без этого едва ли была возможна исследовательская настойчивость толстовского психологического анализа. В процессе поисков объясняющего, аналитического слога Толстому пригодилась традиция смолоду привлекавшей его дидактической литературы XVIII века. Но это, конечно, только традиция, импульс; Толстой сам вырабатывал напряженный синтаксис того стиля, который А. Чичерин называет «беспокойно-аналитическим» [1].

Отношение к эстетическим возможностям рассуждений несомненно сближает Толстого с Герценом. Не случайно Толстой, вероятно, первый понял, что Герцен — большой художник, стоящий в одном ряду с Пушкиным, Лермонтовым, Гоголем, Достоевским, что «Былое и думы» — одно из замечательнейших, «совершенно оригинальных» по форме произведений русской литературы. Эти записанные А. Гольденвейзером высказывания Толстого о Герцене относятся к 1901—1902 годам. Но «совершенно оригинальная» форма «Былого и дум» должна была привлечь внимание Толстого еще в первой половине 1860-х годов, когда писался роман о вернувшемся декабристе и постепенно осуществлялся замысел «Войны и мира». Толстой в эту пору несомненно следил за герценовской «Полярной звездой», где из года в год рядом с декабристскими материалами печатались главы «Былого и дум». В марте 1857 года Герцен писал Тургеневу (Толстой вместе с Тургеневым собирался тогда из Парижа в Лондон): «Очень, очень рад буду познакомиться с Толстым... Если ему понравились мои записки, то я вам здесь прочту — выпущенную главу о Вятке и главу о Грановском и Кетчере» (XXVI, 77).

---

[1] Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1965, с. 239.

В 1850—1860-х годах Толстой был заинтересованным читателем книги, в которой сняты границы между былым и думами, между анализом и изображением. Излишне доказывать, что Толстой Герцену не подражал. Более того, функция рассуждений в его системе совсем другая. Для Толстого это все же комментарий, непрерывное авторское сопровождение совершающегося; для Герцена это самая ткань произведения, в которую вплетено все остальное. Герцен действительно писал *не роман;* Толстой же писал романы, сколько бы он ни отрекался от этого в своей непрестанной борьбе с литературным шаблоном. И все же «Былое и думы» для Толстого, вероятно, одна из тех книг, которые писатель воспринимает по-писательски, интимно, как имеющую отношение к его собственному художественному опыту.

Психологический анализ Толстого есть вскрытие бесконечно дифференцированной обусловленности поведения. Детерминированность поведения и характера — основная установка реализма XIX века. Реализм начал с общей обусловленности человека временем и средой и уточнял ее постепенно. У Флобера обусловленность чрезвычайно уже разветвленная и тонкая; она проникает в отдельную ситуацию, учитывает переменные, мелькающие впечатления внешнего мира. Но то, что сделал Толстой, отнюдь не было количественным наращиванием аналитичности. О новом качестве толстовского анализа писал А. Скафтымов: «...Происходит смена состояний, мыслей, чувств, желаний и пр. Но чем вызвана эта смена? Что движет этим миром? Что пробуждает спящую потенцию, которая до времени молчит и не знает себя? Вот здесь и рождена та неслыханная актуализация бытовых мелочей, какую не знал до Толстого ни один из художников». Эта актуализация, по мысли Скафтымова, есть толстовское открытие «тонуса среднеежедневного состояния человека» [1].

Обусловленность у Толстого проходит через разные уровни — от самых общих исторических и социальных определений человека, со всеми их производными, до бесконечно дробных воздействий, управляющих его пове-

---

[1] Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. Саратов, 1972, с. 149, 136.

дением. Источником этих импульсов одновременно являются и внешняя материальная среда, и внутренний строй человека. Ростов весело идет в свою первую атаку. «Он заметил одинокое дерево впереди. Это дерево сначала было впереди, на середине той черты, которая казалась столь страшной. А вот и перешли эту черту, и не только ничего страшного не было, но все веселее и оживленнее становилось». Ростов контужен, лошадь под ним убита. Он остается один посреди поля. Он растерян. Но состояние страха наступает не от возросшей опасности, а оттого, что он видит лицо первого из подбегающих к нему французов. «Передний француз с горбатым носом подбежал так близко, что уже видно было выражение его лица. И разгоряченная, чуждая физиономия этого человека, который со штыком наперевес, сдерживая дыханье, легко подбегал к нему, испугала Ростова». В дальнейшем описана еще одна конная атака, и снова Ростов — теперь уже обстрелянный офицер, безошибочно владеющий своими нервами,— крупным планом видит лицо врага; но функция этого крупного плана на этот раз иная, противоположная. «Драгунский французский офицер одной ногой прыгал на земле, другой зацепился в стремени. Он, испуганно щурясь, как будто ожидая всякую секунду нового удара, сморщившись, с выражением ужаса взглянул снизу вверх на Ростова. Лицо его, бледное и забрызганное грязью, белокурое, молодое, с дырочкой на подбородке и светлыми голубыми глазами, было самое не для поля сражения, не вражеское лицо, а самое простое, комнатное лицо». Одно лицо горбоносое, чуждое, другое белокурое, голубоглазое, как бы славянское. И с мгновенного впечатления от детского, домашнего в облике француза начинается в Ростове непривычная для него работа мысли, сомнения в правильности того, что он делает и что делается вокруг.

Что такое психологический анализ Толстого? — Прослеживание причинно-следственных сцеплений, все более уточненных, в той сети обусловленности, которая наброшена на все сущее; явление, возведенное к общим формулам (толстовская «генерализация») и одновременно разложенное на составные части, переменные и текучие, образующие ряды ситуаций, процесс. Это и подстановка, замена одних составных частей другими, когда, например, на месте подвига оказывается себялюбие или, напротив, на месте эгоистического действия — действие, нужное

всему обществу, народу. Любая из этих операций имеет дело не с логическими отвлеченностями, а с конкретной и единичной художественной символикой.

Николай Ростов проигрывает Долохову сорок три тысячи — страшный удар для разоряющихся Ростовых. И Николай, и Долохов предстают в своей обусловленности, уточняющейся от социально-исторических предпосылок характера, поведения до ситуации их отношений (влюбленная в Николая Соня только что отказала Долохову) и дальше — до ситуации самой игры, и вплоть до магнетического впечатления от мечущих банк красноватых, ширококостых рук Долохова «с волосами, видневшимися из-под рубашки». Это образные структуры разного охвата, и более дробные как бы расположены внутри все более обширных.

В «Пиковой даме» сцена игры остается нерасчлененной, будто выточенной из одного куска. «Чекалинский потянул к себе проигранные билеты. Германн стоял неподвижно. Когда отошел он от стола, поднялся шумный говор. — Славно спонтировал! — говорили игроки. — Чекалинский снова стасовал карты: игра пошла своим чередом». У Достоевского в «Игроке» психология отчаянной игры подробно развернута в сцене, когда Алексей Иванович выигрывает двести тысяч франков. Мгновенно промелькнувший страх, отупение, бешенство, провалы памяти, вспышки самолюбия и жажды риска, «ужасное наслаждение — удачи, победы, могущества» — вот чреда сменяющих друг друга состояний. Но при всей сложности переходов этот эпизод «Игрока» сосредоточен весь на развитии единой страсти, той самой, которой предстоит уничтожить пораженного ею человека.

У Толстого иначе. У него образ игры, существуя как целостный образ, расчленяется в то же время на составные структуры, и каждая из них уходит в контекст романа своим рядом причин и следствий. Так, играющий, проигрывающий Ростов обусловлен контекстами своих прошлых отношений — всем своим домашним, ростовским началом, своей отмирающей любовью к Соне, своим еще неизжитым преклонением перед Долоховым. В результате аналитической проверки ожидаемое чувство заменяется другим. На месте однообразного отчаяния находим удивление или непонимание, томительную невозможность уловить — когда же, собственно, и как началось несчастье, или невозможность поверить тому, что Долохов действи-

тельно желает его погибели; чувство молодого, здорового, добродушного человека, подобное испытанному в первом сражении, когда Ростов не мог поверить, что французы действительно хотят его убить. И еще в Ростове есть чувство вины перед Долоховым (из-за отказа Сони) и неловкости перед Долоховым при воспоминании о бывшем у них «странном разговоре». «Играть на счастье могут только дураки»,— сказал тогда Долохов. Все эти импульсы расположены на разных уровнях душевного опыта, восходят к разным причинам, принадлежащим разным жизненным сферам; поэтому, действуя одновременно, они неизбежно вступают между собой в противоречие.

У Толстого достиг своего предела принцип реалистического противоречия — не полярного, но возникающего из множественной обусловленности явлений. То, что современники называли парадоксальностью Толстого, — всегда лишь острая форма закономерности. Николай не хочет играть, но, нехотя, начинает игру, потому что Долохов говорит ему: «Что ж не играешь?» Вся игра идет в атмосфере гипнотического воздействия Долохова («Иногда он ставил большую карту; но Долохов отказывался бить ее и сам назначал куш. Николай покорялся ему...»), воплощенного символом мечущих карты рук: «Эти руки, которые он и любил и ненавидел, держали его в своей власти». Парадоксальное сочетание, расслаиваясь на свои составные части, оказывается объясненным. С одной стороны, инерция восторженной любви Николая к Долохову (любовь не успела кончиться), привычка ему повиноваться, с другой — ситуация игры, с ее чувством вражды и страха.

Толстой не только уточнил, детализировал обусловленность, он создал предельное напряжение обусловленности, намагниченное ею поле существования своих персонажей. Нет ничего, чему Толстой предоставил бы быть таким, как оно кажется, что он оставил бы в покое (это особенно и раздражало Тургенева). Все пропускается непрестанно через преображающий, объясняющий, сверяющий творческий механизм. От этого высокого напряжения роман стал другим, ни на что прежнее не похожим.

Высокое напряжение в романах Достоевского — явление совсем другое, потому что Достоевский иначе решал проблему причинности, обусловленности (как художественную проблему). В литературе о Достоевском один из спорных вопросов — является ли его роман психологи-

ческим романом в том смысле, какой XIX век придал этому понятию. Если под психологизмом понимать исследование душевной жизни в ее противоречиях и глубинах, то странно, по меньшей мере, отказывать в этом качестве Достоевскому. Но столь же несомненно, что Достоевский, создавая свой роман идей [1], отклонился от классического психологизма XIX века, для которого решающим принципом было *объяснение*, явное или скрытое. Достоевский, когда хотел, блистательно владел методом объясняющего психологизма. Тому свидетельство хотя бы «Записки из Мертвого дома» с отчетливо вычерченными характерами каторжан и точным анализом их поведения. Элементы классического психологизма есть еще в «Преступлении и наказании», где изнутри рассматриваются поведение Раскольникова, его душевные состояния, мотивы поступков. Позднее Достоевский решал в основном другие задачи. Многозначительность и многозначность романа тайны Достоевский перенес на психологическую характеристику своих героев. Истолкование мотивов поведения персонажа неоднократно меняется по ходу романа, и каждая новая разгадка отнюдь не является окончательной. Верные соображения по этому поводу высказал Н. Чирков. «Достоевский,— пишет он,— постоянно выдвигает необъясненный остаток при объяснениях поступков своих героев» [2].

Достоевский не стремится решить загадку и свести концы с концами, ему и не нужен механизм всепроникающей обусловленности, до такого совершенства доведенный Толстым. В широком историческом плане Достоевский в высшей степени был занят обусловленностью своих персонажей. Он постоянно подчеркивал свой интерес к текущему моменту, к злобе дня и неостывшему газетному материалу. Он считал себя призванным изображать типы современного сознания, и в особенности тип того нового человека, которого он назвал «героем из случайного семейства». Но речь идет именно об исторических силах, порождающих тип сознания; обусловленность же

---

[1] О романе Достоевского как особом типе романа идей см.: Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского. (В кн.: Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 2-й. Л. — М., 1924 и Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л., 1929; Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.

[2] Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1964, с. 56. См. также в целом главу «Писатель-психолог», с. 50—67.

«тонуса среднеежедневного состояния человека» Достоевский не знает и не хочет знать. По сравнению с персонажами «объясняющего» романа XIX века герой Достоевского в своих поступках чрезвычайно свободен, поскольку мотивы этих поступков непосредственно вытекают из его господствующей идеи. У Толстого человек, помимо всего прочего, в своем «среднеежедневном» поведении всегда обусловлен родом занятий. Он офицер, помещик, чиновник и т. д. Молодые герои Достоевского, напротив того, все не у дел — не служат, не учатся, не ведут хозяйства. По большей части они бедны, даже до нищеты, однако не сеют и не жнут. Подросток — на фиктивной работе у князя, Раскольников — студент, который не учится, Рогожин — купец, который не торгует, Кириллов — инженер, который не на службе, Дмитрий Карамазов — бывший офицер, Алеша — бывший послушник, Иван — человек без определенных занятий. Все они располагают неограниченным временем для своих идеологических похождений.

В отличие от творчества Достоевского, творчество Толстого лежит в русле объясняющего и обусловливающего психологизма XIX века. Но обусловленность в его руках стала неимоверно расчлененной, напряженной, многозначной. Поэтому совмещение противоречивых элементов — основной принцип связи толстовских художественных структур. Руссо в «Исповеди» познал синхронную многопланность душевного опыта, но это были гениальные прозрения, догадки, уводившие далеко вперед. Для реализма XIX века эта синхронность становится уже обязательным выводом из многообразной обусловленности человека многообразными, одновременно действующими причинами.

То, что в дотолстовском реализме было тенденцией, у Толстого стало осознанным принципом, другой ипостасью его текучести. Текучесть предполагает процесс, обусловленное чередование психических состояний. От чередования Толстой закономерно переходит к совмещению. Он показывает, что человек одновременно бывает тщеславно-эгоистичным и самоотверженным, пораженным горем и озабоченным впечатлением, которое он производит (как Николенька Иртеньев у гроба матери). Он показывает, что Николай Ростов одновременно любит и ненавидит Долохова, что Наташа одновременно испытывает любовь к князю Андрею (она не перестает любить

Болконского) и неодолимое чувственное влечение к Анатолю, что Алексей Александрович Каренин одновременно знает о своем несчастии и не хочет о нем знать, что он хочет раздавить Анну своим презрением и в то же время перед ней робеет, потому что боится той боли, которую она может ему причинить. Одновременно работают стимулы внешние и внутренние, расположенные на разных уровнях душевной жизни, исходящие из разных областей человеческого опыта. Логически взаимоисключающее — психологически оказывается совместимым. Если личность мыслится как всегда себе равная душа, то противоречия ее могут быть только иррациональны или загадочны. Это романтическая тайна, волнующая и не нуждающаяся в разгадке. Если же сознание есть движение, если человек — динамическое единство, несущее в себе все, от физиологических раздражений до высшей духовной деятельности, непрерывно отзывающееся на всевозможные возбудители, то противоречия в этом единстве не только неизбежны, но и объяснимы.

Но для Толстого сознание человека не представляет собою хаоса противоречивых и равноправных побуждений. Без организации внутреннего опыта, без иерархии уровней душевной жизни невозможно было бы *поведение*, а тем более стереотипизация поведения в столь важных для Толстого категориях личности, характера.

Человек непрерывно — соответственно ситуации каждого данного момента — отбирает и активизирует какие-то элементы своего сознания, задвигает и приглушает другие. Одни из них полностью вытесняются в подсознательное, другие сосуществуют в сознании, в разной степени отчетливости и осознанности. Толстой (об этом писали уже современники) пристально вглядывался в состояния, пограничные между сознательным и бессознательным. Таковы знаменитые толстовские изображения снов, бредов, полуяви-полусна и проч. Но гораздо труднее было постичь механизм вполне трезвого, дневного сознания с его разными уровнями, существующими синхронно, с совмещением логически несовместимых содержаний. Толстой исследовал, например, механизм, с помощью которого человек живет так, как если бы он не знал того, что он знает. Изображая явления такого рода, Толстой в своей художественной практике как бы приближается к современной психологической теории *установки*. Под установкой (set, attitude) понимают своего рода изготов-

ку, настройку, которой индивид отвечает на определенную ситуацию. Для теории установки чрезвычайно существенны труды советской психологической школы Д. Н. Узнадзе. Узнадзе, в частности, разработал понятие *фиксированной установки,* которая складывается в процессе формирования личности путем закрепления установок наиболее для нее характерных. Изменение условий может, конечно, привести к изменению фиксированной установки.

Установка, формулирует Д. Узнадзе, «заключается в своеобразном налаживании, настройке субъекта, его готовности... к тому, чтобы в нем проявились именно те психические или моторные акты, которые обеспечат адекватное ситуации созерцательное или действенное отражение» [1]. И в другом месте: «В каждый данный момент в психику действующего в определенных условиях субъекта проникает из окружающей среды и переживается им с достаточной ясностью лишь то, что имеет место в русле его актуальной установки» [2]. Человек тем самым активизирует определенные элементы своего сознания, тогда как другие он как бы оставляет в бездействии, вне механизма собственной установки.

Толстой охотно изображал те защитные ходы, к которым прибегает сознание, уклоняясь от разрушительных впечатлений. Особенно удаются эти ходы людям искусственной жизни — как, например, Каренин. «Ему было слишком страшно понять свое настоящее положение, и он в душе своей закрыл, запер и запечатал тот ящик, в котором у него находились его чувства к семье... Алексей Александрович ничего не хотел думать о поведении и чувствах своей жены, и действительно он об этом ничего не думал... Не хотел понимать и не понимал, почему жена его особенно настаивала на том, чтобы переехать в Царское, где жила Бетси, откуда недалеко было до лагеря полка Вронского... Но вместе с тем он, во глубине своей души, никогда не выказывая этого самому себе и не имея на то никаких не только доказательств, но и подозрений, знал несомненно, что он был обманутый муж, и был от этого глубоко несчастлив».

---

[1] См. в кн.: Бжалава И. Т. Психология установки и кибернетика. М., 1966, с. 32 и др.

[2] Узнадзе Д. Н. Психологические исследования. М., 1966, с. 253.

Каренин не думает, не видит, не выказывает самому себе и т. д.,— тем самым, казалось бы, речь идет о содержании душевной жизни, отброшенном в бессознательное. И вот потом оказывается, что Каренин «знал несомненно, что он... обманутый муж». Толстой пользуется метафорой «запечатанного ящика», пользуется обиходным выражением «в глубине души»; в сущности же он имеет в виду разные уровни сознания, на которых совершаются одновременно разные, по-разному обусловленные процессы. Одни из них, в данном случае, обусловлены жестокой очевидностью происходящего, другие — неистребимым желанием человека сохранить выработанные им привычные формы внешнего бытия и внутреннего самоощущения. Так Каренин, зная, что он обманутый муж, то есть в глазах света существо презренное и смешное, силится до последней возможности (до признания Анны) сохранить столь нужные ему жизненные формы уверенности и достоинства.

Человек знает то, что он не хочет знать. Но это знание он оставляет за пределом тех образов, тех внутренних моделей, посредством которых он организует свою личность и свое поведение. Это знание существует, как существует прямое значение наряду с эвфемизмом, заглушающим смысл неблагообразных явлений. Красивый человек знает, что у него есть физический недостаток, но он пропускает этот факт, чтобы ощущать себя красивым; порядочный человек знает, что он совершил некий бесчестный поступок, но он не только вовне, но и внутренне, в себе, продолжает жить порядочным человеком, как если бы не было того, что было. Но ситуация в любую минуту может измениться. Вместе с ней изменяется установка сознания, происходит перегруппировка его элементов. И то, чего человек не хотел знать, становится вдруг мучительно активным.

Вронский честолюбив. Сначала его карьера складывалась удачно, потом он сделал ошибку — «желая выказать свою независимость и подвинуться, отказался от предложенного ему положения, надеясь, что отказ этот придаст ему большую цену; но оказалось, что он был слишком смел, и его оставили; и, волей-неволей сделав себе положение человека независимого, он носил его, весьма тонко и умно держа себя так, как будто он ни на кого не сердился, не считал себя никем обиженным и желает только того, чтоб его оставили в покое, потому что ему весело.

В сущности же ему еще с прошлого года, когда он уехал в Москву, перестало быть весело. Он чувствовал, что это независимое положение человека, который все бы мог, но ничего не хочет, уже начинает сглаживаться, что многие начинают думать, что он ничего бы и не мог, кроме того, как быть честным и добрым малым». Вронский знает о своем неутоленном, оскорбленном честолюбии, о своей зависти к товарищу по корпусу Серпуховскому, который «вернулся из Средней Азии, получив там два чина и отличие, редко даваемое столь молодым генералам». Но, и зная об этом, он строит образ «независимого человека» (страсть к Анне вошла в этот образ новым элементом) — не обманчивую личину для прикрытия разочарования и зависти, но необходимую для жизни форму самоутверждения.

«Раз решив сам с собою, что он счастлив своею любовью, пожертвовал ей своим честолюбием, взяв по крайней мере на себя эту роль,— Вронский уже не мог чувствовать ни зависти к Серпуховскому, ни досады на него за то, что он, приехав в полк, пришел не к нему первому». Но элементы сознания, сосуществующие с этой позицией и ей противоречащие, делают ее непрочной. Подразумевается, что первый же успех честолюбия мог бы изменить установку.

Для Толстого человек, который «берет на себя роль»,— это всегда человек высших слоев общества, ведущих ту искусственную жизнь, которую Толстой противопоставлял естественной, органической жизни народа. Механизм самомоделирования Толстой с особой отчетливостью показал, изображая высшую точку искусственной государственной пирамиды. Я имею в виду пятнадцатую главу «Хаджи Мурата» — вскрытие Николая I, политическое и моральное. Николай в «Хаджи Мурате» — предельное воплощение искусственной жизни, человек, обезумевший от безмерной власти и облепившей его раболепной лжи. Совмещение несовместимого для Николая давно уже стало душевной привычкой, и все, что только может доставить ему удовлетворение, он вопреки здравому смыслу включает в свою модель «великого человека» — монарха, полководца. Николай спит на узкой, жесткой постели (факт исторический, как и другие подробности этой главы «Хаджи Мурата») и укрывается военным плащом, «который он считал (и так и говорил) столь же знаменитым, как шляпа Наполеона». «...Похвала его

стратегическим способностям была особенно приятна Николаю, потому что, хотя он и гордился своими стратегическими способностями, в глубине души он сознавал, что их не было. И теперь он хотел слышать более подробные похвалы себе». Военный министр Чернышев льстиво восхваляет распоряжения Николая, касающиеся военных действий на Кавказе. «Казалось, что для того, чтобы верить в то, что план медленного движения, вырубки лесов и истребления продовольствия был его план, надо было скрывать то, что он именно настаивал на совершенно противоположном военном предприятии 45 года. Но он не скрывал этого и гордился и тем планом своей экспедиции 45 года и планом медленного движения вперед, несмотря на то, что эти два плана явно противоречили один другому».

Действием сходного психологического механизма объясняет Толстой и решение Николая по поводу провинившегося студента-поляка. «Он сделал много зла полякам. Для объяснения этого зла ему надо было быть уверенным, что все поляки негодяи. И Николай считал их таковыми и ненавидел их: ненавидел их в мере того зла, которое он сделал им... Он взял доклад и на поле его написал своим крупным почерком: *«Заслуживает смертной казни. Но, славу богу, смертной казни у нас нет. И не мне вводить ее. Провести 12 раз скрозь тысячу человек. Николай...»* Николай знал, что двенадцать тысяч шпицрутенов была не только верная, мучительная смерть, но излишняя жестокость, так как достаточно было пяти тысяч ударов, чтобы убить самого сильного человека. Но ему приятно было быть неумолимо жестоким и приятно было думать, что у нас нет смертной казни». Для Толстого резолюция Николая, кровавая и гротескная, не просто лицемерие, скорее это внутренняя игра в великого человека. Великий монарх — грозен и великодушен. В данном случае это несочетаемо,— что нужды, зато приятно.

Но самые сильные психологические фикции бессильны избавить сознание от того, что им противоречит. Нежелательные элементы имеют собственную обусловленность и потому продолжают свое независимое существование. Николай у Толстого знает многое. Знает, что сделал полякам много зла и что у него нет стратегических талантов. Знает, что он уже не тот великолепный красавец, которым был когда-то, а старый, обрюзгший человек, с огромным туго перетянутым животом, знает, что он ведет раз-

вратную жизнь. «Николай... пошел дальше и стал громко произносить первые попавшиеся ему слова. «Копервейн, Копервейн»,— повторял он несколько раз имя вчерашней девицы. «Скверно, скверно». Он не думал о том, что говорил, но заглушал свое чувство вниманием к тому, что говорил. «Да, что бы была без меня Россия»,— сказал он себе, почувствовав опять приближение недовольного чувства. «Да что бы была без меня не Россия одна, а Европа». Есть внутренняя установка, «персона» великого человека и есть то аморфное, что окружает эту форму самосознания. Форма позволяет одновременно знать и не знать, жить так, как если бы не было того, что было. И все же то, что он знает, и то, что с ним было, человек несет в себе, и ему некуда сбросить эту ношу.

Литература впитывала поиски науки и в то же время, обгоняя психологию, сама проникала в новые области душевной жизни. Художественное постижение синхронности психологических процессов — в системе Толстого одно из решающих. Именно потому, что это открытие не изолированное, но взаимосвязанное и взаимодействующее с другими элементами этой системы — с динамикой и текучестью, с новым уровнем реалистического понимания обусловленности и противоречия. В конце XIX — в начале XX века художественные открытия Толстого встретились, с одной стороны, с разработкой учения о подсознательном и бессознательном, с другой — с трактовкой поведения как системы обусловленных рефлексов. То, что для Толстого было чертой динамически рассматриваемой личности, разрасталось в дальнейшем, приобретало порой исключительное значение при изображении человека XX века с его разорванным сознанием, — в частности русского интеллигента «рубежа двух столетий», охваченного уже декадентскими веяниями.

Замечательный в этом отношении опыт — горьковская «Жизнь Клима Самгина». «Клим Самгин» — произведение в высшей степени многогранное, и здесь я коснусь одного лишь его аспекта, а именно некоторых способов исследования душевной жизни, примененных Горьким к главному герою романа,— поскольку лишь главный герой исследуется в романе изнутри.

В письме 1925 года Горький сформулировал тему своего последнего романа: «люди, которые выдумали

себя»[1]. Поднятая Толстым, в числе многих других, тема работы человека над собственным образом представляется Горькому важнейшим узлом политической и нравственной проблематики. Из чего состоит Клим Самгин? Из средних способностей, огромного самолюбия, эгоизма и пустоты. Пустота и есть самый конструктивный элемент в душевном устройстве Клима. Высокий индивидуализм предполагал обогащение личности внеличными, общезначимыми ценностями, личную реализацию всеобщих ценностей и особенно интенсивное переживание этого акта. Эгоизм в этом смысле индивидуализму противоположен, и Клим Самгин есть предельное отсутствие общих ценностей. Но существует он в той предреволюционной интеллигентской среде, где все, с большей или меньшей мерой подлинности или фальши, говорят об общих ценностях, и он должен держаться на этом уровне. Поэтому для Самгина «человек — это система фраз»; для себя же он никак не может выработать эту систему, он решето, сквозь которое потоки чужих фраз протекают бесследно... Самоутверждение для Самгина возможно только в среде, в которой он существует, и, следовательно, по нормам, ею принятым. Формально поведение Самгина большею частью соответствует среднеинтеллигентским навыкам его времени. Его внутренние, непосредственные побуждения отмечены корыстью, трусостью, плоским эгоизмом, но он тормозит их нормой. И не только вовне, потому что,— как сказал Горький о своем герое, — он ищет для себя такого «места в жизни, где бы ему было удобно и материально и внутренне». А человеку неудобен слишком крутой разрыв между его внутренними состояниями и внешними проявлениями.

Самомоделирование дается Климу с трудом. Он не нашел своей «системы фраз» и потому из хаоса сосуществующих, скрещивающихся психических элементов никак не может вылепить «персону» — маску, организующую поведение. Горький неоднократно изображает самый процесс этих тщетных усилий, непрочные находки героя, скоро кончающиеся новым срывом в пустоту. И Клима тогда преследуют непохожие друг на друга, но похожие на него двойники, вырастающие из разных нежелательных о себе

---

[1] Письмо К. Федину от 3 июня. — Горький М. Собр. соч. в 30-ти т., т. 29. М., 1955, с. 430. Сходные формулировки в письме к С. Цвейгу от 15 марта 1925 г. — Там же, с. 428.

догадок. Нежелательные догадки приходится подавлять разными средствами. Самгин знает, что в больнице должна умереть его жена, с которой он разошелся. «Проснулся рано, в настроении очень хорошем, позвонил, чтоб дали кофе, но вошел коридорный и сказал: — Вас дожидается человек из похоронной конторы...— Самгин минуту посидел на постели, прислушиваясь, как отзовется в нем известие о смерти Варвары. Ничего не услыхал, поморщился, недовольный собою, укоризненно спрашивая кого-то: «Разве я бессердечен?» Одеваясь, он думал: «Бедная. Так рано. Так быстро». И, думая словами, он пытался представить себе порядок и количество неприятных хлопот, которые ожидают его». Догадку о своем бессердечии Клим приглушает словами, формально соответствующими норме приличий.

Но для Клима гораздо опаснее догадка о собственной бездарности. «Клим Самгин смутно чувствовал, что он должен в чем-то сознаться перед собою, но не мог и боялся понять: в чем именно?.. Клим окутал одеялом голову, вдруг подумав: «В сущности — я бездарен». Но эта догадка, не обидев его, исчезла, и снова он стал прислушиваться, как сквозь его течет опустошающее, бесформенное... «В сущности, все эти умники — люди скучные. И — фальшивые,— заставлял себя думать Самгин... В душе каждого из них, под словами, наверное, лежит что-нибудь простенькое...» Клим Самгин не впервые представил, как в него извне механически вторгается множество острых, равноценных мыслей. Они противоречивы, и необходимо отделить от них те, которые наиболее удобны ему... Иногда его уже страшило это ощущение самого себя как пустоты, в которой непрерывно кипят слова и мысли... Он даже спрашивал себя: «Ведь не глуп же я?»... «Я напрасно волнуюсь... Уже где-то глубоко в душе моей зреет зерно истинной веры моей! Она еще не ясна мне, но это ее таинственная сила отталкивает от меня все чужое, не позволяя мне усвоить его. Есть идеи для меня и не для меня... Я еще не встретил идей, «химически сродных» мне...» Он осторожно улыбнулся, обрадованный своим открытием, но еще не совсем убежденный в его ценности».

Здесь наглядно показано, каким образом человек может одновременно знать и как бы не знать то, чего он о себе знать не хочет. Из множества «равноправных мыслей» человек, в зависимости от своей психологической *установки*, отбирает и группирует наиболее «удобные»,

а прочие, неудобные, терпит как неизбежный алогизм, который надо обойти, если нельзя убрать с дороги. Так поступает Самгин с мыслью о том, что он бездарен, что он не дотягивает до «умников». Это знание и существует в нем, и не мешает приятному переживанию своей значительности. Степень отчетливости одной и той же неудобной мысли меняется в зависимости от обстоятельств. Этот механизм Горький исследует в особенности на материале самой острой из всех нежелательных догадок своего героя, его догадки о собственной неудержимой склонности к предательству. Клим воспитан в представлении о том, что доносить нехорошо, что этого не следует делать, что среда, по нормам которой он живет, извергает из себя предателей,— но с малых лет как-то так у него получается, что он доносит. В гимназии он выдал товарища и, «поняв, что это он выдал Инокова, испуганно задумался: почему он сделал это? И, подумав, решил, что карикатурная тень головы инспектора возбудила в нем, Климе, внезапное желание сделать неприятность хвастливому Дронову... Чувствуя вину свою, Клим подумал, как исправить ее, но, ничего не придумав, укрепился в желании сделать Дронову неприятное». Потом он выдает своему отчиму Варавке тайну его дочери. «Это сказалось само собою, очень просто: два серьезных человека, умственно равные, заботливо беседовали о людях юных и неуравновешенных, беспокоясь о их будущем. Было бы даже неловко умолчать о странных отношениях Лидии и Макарова». Клим Самгин предает, но он далек от того, чтобы поступки перевести на язык свойств. Он предает, но не скажет о себе — я предатель. Горьковскому Самгину хочется предавать и одновременно хочется осуждать предателей и чувствовать себя порядочным человеком; толстовскому Николаю I хочется приговорить человека к мучительной, медленной смерти и одновременно хочется считать, что в России нет смертной казни. И то, и другое доставляет удовольствие. Каждое из этих желаний включено в свой причинный ряд.

В контактах Самгина с жандармами мысль о предательстве проходит через разные уровни — от полного вытеснения до ясного осознания. Климу сообщают, что его любовницу Никонову подозревают в связях с охранкой. « — Не может быть,— *искренно* (подчеркнуто мною.— *Л. Г.*) воскликнул Самгин, хотя догадывался именно об этом. Он даже подумал, что догадался не сегодня, не сей-

час, а — давно, еще тогда, когда прочитал записку симпатическими чернилами. Но это надо было скрыть не только от Гогина, но и от себя». Надо скрыть, потому что он продолжал отношения с этой женщиной и продолжал осознавать себя порядочным человеком. Самгина допрашивает жандармский офицер и предлагает ему стать агентом; Клим отказывается. «Теперь ему казалось, что задолго до того, как офицер предложил ему службу шпиона, он уже знал, что это предложение будет сделано... Встал и пошел домой, убеждая себя: «Разумеется, я оскорблен морально, как всякий порядочный человек. Морально». Но он смутно догадывался, что возникшая необходимость убеждать себя в этом утверждает обратное: предложение жандарма не оскорбило его. Пытаясь погасить эту догадку, он торопливо размышлял: «Если б теория обязывала к практической деятельности,— Шопенгауэр и Гартман должны бы убить себя. Ленау, Леопарди...» Но Самгин уже понял: испуган он именно тем, что не оскорблен предложением быть шпионом. Это очень смутило его, и это хотелось забыть. „Клевещу я на себя, — думал он. — А этот полковник или ротмистр — глуп. И — нахал. Жертвенное служение... Активная борьба против Любаши. Идиот...“»

В «Жизни Клима Самгина» Горький изобразил потенциальное предательство, которое только ждет, когда с него будут сняты запреты, налагаемые давлением среды. Пока давление существует, вместе с готовностью к предательству образуя двойную обусловленность. И Самгин, зная, что предложение доносить его не оскорбило, продолжает, даже внутренне, сверять себя с выработанной его средою моделью интеллигента, порядочного человека. Унаследованный от Толстого метод рассмотрения обусловленности, одновременно действующей на разных уровнях душевной жизни, Горький переработал, применяя его к политической и нравственной проблематике предреволюционной эпохи.

2

Психологический анализ пользуется разными средствами. Он осуществляется в форме прямых авторских размышлений, или в форме самоанализа героев, или косвенным образом — в изображении их жестов, поступков, которые должен аналитически истолковать подготовленный автором читатель. Среди всех этих средств анализа особое место принадлежит внешней и внутренней речи персонажей. Их поведение, переживания писатель переводит на язык слов, тогда как, изображая речь человека, он пользуется той же системой знаков, и средства изображения тождественны тогда изображаемому объекту. В прямой речи действующих лиц таятся поэтому особые возможности непосредственного и как бы особенно достоверного свидетельства их психологических состояний. Слово персонажа может стать до предела сжатым отражением его характера, переживаний, побуждений, своего рода фокусом художественной трактовки образа. Но потребовалось длительное развитие, работа многих великих художников для того, чтобы эти возможности слова могли осуществиться.

Литературные формы и функции прямой речи претерпели глубочайшие изменения — от недифференцированной, лишь формально выделенной из повествования речи персонажей средневековых памятников до умышленно бессвязного, исполненного подводных течений диалога в прозе XX века.

Стилистическое и интонационное единообразие, неотделенность от авторского слова, иллюстративность — все эти черты прямой речи средневековой литературы (русской, как и западноевропейской) в какой-то, разумеется, видоизмененной форме присущи и высокой прозе эпохи господства рационализма,— даже аналитическому роману. Персонажи «Принцессы Клевской» разговаривают много. Но разговоры их являются не предметом, а лишь средством анализа. Авторское повествование плавно входит в прямую речь и вновь из нее выходит, как бы этого не замечая. Речи героев сохраняют интеллектуальную ясность, логическое изящество при любых обстоятельствах — в пылу любовных объяснений, на смертном одре (предсмертное обращение принца Клевского к жене, ко-

торую он подозревает в измене). Даже в «Адольфе», написанном уже в начале XIX века, прямая речь — только нейтральный проводник психологической борьбы между героем и героиней.

Сентиментализм, смыкающийся с Просвещением, сохранил и в изображении прямой речи многие черты рационалистического подхода — логическую прозрачность, стилистическую нерасчлененность авторской и чужой речи. Но появилось и новое. Сентиментализм, не оторвавшийся от рационализма, применял его методы к другому материалу, к страстям и чувствам другого социального качества. Появился отчетливо выраженный эмоциональный тон, особая экспрессия чувствительной души, общая для речи автора и речи героя.

Все это относится к тому герою, посредством которого литература познавала душевную жизнь в высших ее проявлениях. Комический персонаж сентиментально-просветительской, впоследствии и романтической прозы существовал по другим законам, преемственно связанным с традицией низших жанров классицизма. В прямую речь комического персонажа прозы — как и в речь персонажа классической комедии, позднее мещанской драмы — проникало бытовое, социально характерное. На путях бытового натурализма и сатирических обобщений уже в середине XVIII века могло возникнуть такое сложнейшее явление, как, например, у Дидро речь племянника Рамо — речь, не только исследованная в своей социальной характерности, но изображенная как действо, с поразительным психологическим проникновением и физической наглядностью.

Что касается высоких героев дореалистической прозы, то близость их речи к авторской закономерна, ведь автор и несущий основную идеологическую нагрузку герой принадлежат к одному направлению культуры, обладают тем же строем духовной жизни. Так складывалась единая стилистика авторского слова и слова персонажа, внешнего и внутреннего: внутренняя речь столь же условна, как внешняя, и потому представляет собой ее стилистическое подобие.

До психологического реализма XIX века господствовало прямое соотношение между внутренними мотивами персонажа и его высказываниями. Разумеется, персонаж может скрывать истину, лгать, интриговать и проч. Но и ложь является ведь прямым выражением его намерений,

которые уже известны или будут известны читателю. Прямому соотношению между мотивами персонажа и его речью соответствует *идеальное* соотношение между высказыванием и ситуацией высказывания. Высказывание осуществляется не потому, чтобы в данной форме оно было эмпирически возможно при данных обстоятельствах, но потому, что оно соответствует идее созданной художником ситуации. В «Новой Элоизе» Юлия, умирая, в течение нескольких дней произносит пространные назидательные речи (вступает даже с пастором в спор о догмате воскресения во плоти), отличающиеся логическим построением и изысканностью слога. Руссо не интересует эмпирическая возможность подобных речей, ему достаточно их идеального соответствия возвышенной, самоотверженной смерти героини.

Идеальное соотношение между речами персонажей и ситуацией присуще и романтизму. Применительно к романтической патетике это очевидно, но романтическая ирония, казалось бы, несовместима с прямым обнаружением внутренних состояний героя. Однако романтическая ирония (о чем уже сказано выше) — это в основном стилистика обнаруживающего свое присутствие автора (от иенских романтиков до байроновского «Дон Жуана», до «Книги Легран» Гейне), который парит над миром, им сотворенным, созидая и разрушая его по праву гениального произвола. Романтический герой — внутри этого мира, и речь его остается идеальным (по отношению к ситуации) выражением его сознания, общего у него с универсальным романтическим сознанием, объемлющим всех романтических героев.

В позднем романтизме кристаллизуются элементы нового, реалистического, направления, отсюда и новые формы прямой речи — характерной, дифференцированной, исторически и социально окрашенной. Благоприятная почва для развития этих форм — созданный романтизмом исторический роман. В романах Вальтера Скотта, в историческом романе французских романтиков диалог приобретает существеннейшее значение. Сложна и многопланна диалогическая ткань в «Соборе Парижской богоматери» Гюго (1831). Социально окрашенная, дифференцированная речь бродяг и нищих, буржуа, судейских, дворян XV века, гротескно и жестко очерченная речь короля Людовика XI и тут же безумная патетика монологов демонического героя Клода Фролло. Речи Клода Фролло, с его

словарем католического священника и ученого алхимика, исторически окрашены, но скрещиваются они с внеисторическим языком Эсмеральды. Это идеальное слово, призванное лишь обнаружить идею жизнеутверждающей красоты и идею народности, отвлеченной от ее эмпирических признаков. Фролло, Эсмеральда — это чистая культура романтизма. Многообразным диалогическим пластам «Собора Парижской богоматери» соответствует умышленно пестрая авторская речь. В обширных авторских высказываниях патетика скрещивается с комическим и гротескным, разговорный язык с языком ученого историка, археолога, публициста.

На переходе от романтического направления к раннему реализму XIX века соответственно возникали переходные формы литературной прямой речи. Вместе с социальной и психологической ее характерностью возрастает стремление к натуральному изображению речи, с неправильностями, перебоями, со всей ее физической фактурой. Огромный монолог, который произносит умирающий старик Горио, условно, идеально соотносится с ситуацией его смерти. Но если предсмертные речи принца Клевского или Юлии в «Новой Элоизе» строились по всем правилам изысканной логики, отчасти даже риторики, то у Бальзака романтически экспрессивная речь Горио сопровождается задыханием, кашлем, стонами, жалобами на физические мучения.

Реалистический психологизм XIX века чем дальше, тем больше расшатывал прямую целенаправленность речи действующих лиц. Характер персонажа, его внутренние мотивы, внешние обстоятельства, ситуация данного момента, мимолетные впечатления и воздействия — все эти причинные ряды скрещиваются в диалогическом слове. Для прямой речи психологической прозы XIX века характерно эмпирическое — в отличие от идеального — соотношение с ситуацией и непрямое, в своей многоплановой обусловленности, соотношение между высказыванием и внутренним его мотивом.

Несовпадения эти очевидны уже у Лермонтова, ближайшего предшественника русского психологического романа второй половины века. У Печорина есть маска презрительной холодности и умеренного светскими привычками демонизма. Это обычно для байронической литературы, но необычно то, что Печорин сам издевается над бытовым демонизмом, с отвращением отражаясь в кривом

зеркале Грушницкого. Что такое Грушницкий? Пришедшая в негодность модель исторического характера 1830-х годов.

Демонизм — форма, уже неадекватная новому, реалистическому опыту авторского сознания. Разрушено, таким образом, романтическое единство автора и главного героя. Взяты под сомнение речи героя, на которые падает тень фразеологии Грушницкого.

В знаменитых романах XIX века можно было бы указать множество примеров этих разорванных или извилистых связей между словом персонажа и его внутренними устремлениями и состояниями. В речах Жюльена Сореля гордость и страсть неразделимо сплавлены с лицемерием, ложью, привычной маскировкой истинных состояний души. Речи Рудина — искусственно раздутое словесное пламя, которым тешится холодная душа. «Холоден, как лед,— говорит о Рудине Лежнев,— и знает это и прикидывается пламенным». Речи Рудина — не правда и не ложь: это — *фраза*, сложное понятие на языке молодых идеологов 1830—1840-х годов.

Психологизм требовал несовпадений. И все же в дотолстовском романе речь действующих лиц вполне целенаправленна. Свидетельствовать о характере героя, о среде и эпохе, его породивших, о его переживаниях и мыслях, сообщать о событиях, развертывать сюжет — в дотолстовском романе каждый монолог, диалог, каждая реплика персонажа настойчиво выполняли ту или иную из этих задач. Все эти функции несет прямая речь и у Толстого. Но она ими не ограничена. Толстовский переворот в понимании и изображении человека был и переворотом в изображении его слова [1]. Выполняя свои сюжетные и характерологические задачи, это слово в то же время выходит за пределы сюжета и характера. Новое отношение к слову персонажей коренится все в том же толстовском стремлении к познанию общей жизни, жизни *как таковой*, в ее сверхличных процессах и закономерностях. Разговор — один из процессов жизни. И речь как таковая, типы и цели речевых высказываний становятся для Толстого предметом изображения и полем художест-

---

[1] Величайшие — принципиально иные — открытия в этом плане принадлежат, разумеется, и Достоевскому. Они подробно рассматриваются М. М. Бахтиным в связи с его концепцией полифонического романа Достоевского. См. в кн.: Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского, гл. 5.

венных изучений. Речь практически-коммуникативная, обусловленная извне и направленная на изменение внешнего мира, и речь, обусловленная неизбывной для человека потребностью объективации в произнесенном слове всевозможных внутренних содержаний (эмоциональных, интеллектуальных), реализации ценностей, интересов, творческих возможностей. Особое внимание уделяет Толстой тем речевым ситуациям, когда разговор становится самоцелью, ритуальной принадлежностью данной формы общения (светские беседы, приемы, обеды, разговоры дорожных спутников, «охотничьи рассказы» и проч.) Разговор в этих случаях предписан правилами поведения, а молчание представляется нарушением нормы, вызывающим неловкость или обиду.

Толстым исследована и такая функция разговора, как заполнение вакуума, которого не выносит человек. Речь тогда вызвана внутренней потребностью в активности, в применении энергии. Она может оказаться как бы самым доступным заменителем действия, иногда беспредметным. Для защиты от бездействия, скуки, пустоты годится иногда что угодно — случайные впечатления, любые воспоминания, ассоциации, всплывшие на поверхность фрагменты неиссякающего потока внутренней речи.

В дальнейшем я постараюсь показать этот толстовский охват самых разных функций и целей речевого общения. Предстают они у Толстого, конечно, не в чистом, абстрагированном виде, но в живом смешении, взаимодействии, переходах, в конкретных социально дифференцированных формах.

Интерес к этим формам определился у Толстого с самого начала.

В «Юности», например, он проявляется с экспериментальной отчетливостью, свойственной этому произведению. Один склад разговора существует в семье Нехлюдовых, другой — в семье Иртеньевых. «...Существует частная, более или менее развитая в различных кружках общества и особенно в семействах, способность, которую я назову *пониманием*... Два человека одного кружка или одного семейства, имеющие эту способность, всегда до одной и той же точки допускают выражение чувства, далее которой они оба вместе уже видят фразу; в одну и ту же минуту они видят, где кончается похвала и начинается ирония, где кончается увлечение и начинается притворство... Для облегчения этого одинакового понимания

между людьми одного кружка или семейства устанавливается свой язык, свои обороты речи, даже — слова, определяющие те оттенки понятий, которые для других не существуют... У нас с Володей установились, бог знает как, следующие слова с соответствующими понятиями: *изюм* означало тщеславное желание показать, что у меня есть деньги, *шишка* (причем надо было соединить пальцы и сделать особенное ударение на оба *ш*) означало что-то свежее, здоровое, изящное, но не щегольское; существительное, употребленное во множественном числе, означало несправедливое пристрастие к этому предмету и т. д., и т. д.». Замечу, что у Иртеньевых семейная семантика — совсем другого типа, чем у Ростовых; в ней нет ростовской теплоты, тонкой интуитивности. Она, напротив, построена на недоверии и презрении ко всякой «чувствительности».

Анализы прямой речи иногда получают у Толстого отчетливую социальную окраску. Так, например, в главе «Юности» «Новые товарищи», где изображено общение героя со студентами-разночинцами. У Николеньки вызывает «чувство презрения» их быт «и в особенности их манера говорить, употреблять и интонировать некоторые слова. Например, они употребляли слова *глупец* вместо дурак, *словно* вместо точно, *великолепно* вместо прекрасно, *движучи* и. т. п., что мне казалось книжно и отвратительно непорядочно. Но еще более возбуждали во мне эту комильфотную ненависть интонации, которые они делали на некоторые русские и в особенности иностранные слова: они говорили ма́шина вместо машина, дея́тельность вместо деятельность, на́рочно вместо нарочно, в камине́ вместо в камине, Ше́кспир вместо Шекспир и т. д. и т. д.» Интересуют Толстого и типы разговора, присущие определенной психологической ситуации. Одна из глав «Юности» так и называется: «Задушевный разговор с моим другом». В процессе этого разговора каждый старается рассказать о том, что его занимает, довольно равнодушно встречая признания собеседника. Николенька Иртеньев смущен интимным поворотом разговора. «Что ж, в самом деле,— подумал я, успокаивая себя,— это ничего, мы *большие*, два друга, едем в фаэтоне и рассуждаем о нашей будущей жизни. Всякому даже приятно бы было теперь со стороны послушать и посмотреть на нас». Разговор как таковой, самый механизм разговора становится здесь непосредственным предметом изображения, одним из «фокусов», о которых Толстой говорил в записи

1857 года: «Дело искусства отыскивать фокусы и выставлять их в очевидность. Фокусы эти... характеры людей, но фокусы эти могут быть характеры сцен, народов, природы...» [1]

Изображение отдельных «фокусов» разговора подчинено у Толстого его философии языка, в свою очередь восходящей к толстовскому разделению людей на искусственных и на одаренных чутьем, интуитивным пониманием подлинных ценностей жизни. Бездушную, искусственную речь Толстой преследует на самых различных ее уровнях. Это и профессорские разговоры в «Анне Карениной», и разговор за обедом у Сперанского, в кругу его приближенных. Князь Андрей присутствует на этом обеде как раз в тот момент, когда зародилось его чувство к Наташе; поэтому плоская речь особенно для него невыносима. «Он несколько раз желал вступить в разговор, но всякий раз его слово выбрасывалось вон, как пробка из воды...» Это и всегда разумные речи Веры Ростовой, которая говорит по поводу письма Николая с известием, что он был легко ранен, а теперь произведен в офицеры: «О чем же вы плачете, maman. По всему, что он пишет, надо радоваться, а не плакать». И все смотрят на нее с удивлением и упреком.

Плоское, однозначное слово у Толстого может выражать не только ограниченность, но и низость души. В «Дворянском гнезде», в сцене объяснения Лаврецкого с внезапно вернувшейся женой, речь Варвары Павловны дана в ее психологической характерности, включающей и определенную социальную окраску. Для Тургенева этого достаточно. Толстой же, изображая объяснение Пьера с Элен, прощупывает самые формы ее речи, обнажает их отвратительное значение. «...Он вспомнил грубость, ясность ее мыслей и вульгарность выражений, свойственных ей, несмотря на ее воспитание в высшем аристократическом кругу. «Я не какая-нибудь дура... поди сам попробуй... allez vous promener», — говаривала она... Зачем я себя связал с нею, зачем я ей сказал это: «Je vous aime», которое было ложь и еще хуже, чем ложь?» Пьера преследует не только язык Элен, с его бесстыдной ясностью, но мучит им самим употребленный языковой шаблон, несущий в себе ложь искусственного мира. После дуэли Пьера с Долоховым Элен приходит к мужу

[1] Толстой Л. Н. Полн. собр. соч., т. 47, с. 213.

объясняться. «Вы верите всему, что вам скажут, вам сказали... — Элен засмеялась, — что Долохов мой любовник, — сказала она по-французски, с своей грубой точностью речи, выговаривая слово «любовник» как и всякое другое слово,— и вы поверили!.. Расстаться, извольте, только ежели вы дадите мне состояние,— сказала Элен...— Расстаться, вот чем испугали!» После этого Пьер бросается к ней с мраморной доской в руках и с криком: «Я тебя убью!» Вспышка бешенства непосредственно вызвана не очевидностью измены Элен, не вымогательством денег — все это было и раньше,— но нестерпимо подлой ее фразеологией. Внимание к отдельным фразам и словам, произносимым Элен, Верой Ростовой или московскими профессорами в «Анне Карениной»,— это, несомненно, своего рода микрохарактерология, но это и отношение к чужой речи как одному из «фокусов» действительности.

Бездушному слову с его «грубой точностью» Толстой противопоставлял слово интуитивное, иррациональное, открывая в нем бесконечную смысловую перспективу. Толстой исследует такие явления, как внутренняя речь, как функции слова при состояниях полусна, бреда, умирания, как жесты, говорящие больше слов, как семейная семантика Ростовых, многозначная, ассоциативная, интуитивная; истинным ее виртуозом является Наташа.

Литература о Толстом много внимания уделяла иррациональной речи его персонажей. Особенно широко эта тема разработана В. В. Виноградовым. Рассматривая речи сугубо ассоциативные, требующие особой, «семейной» апперцепции, В. В. Виноградов показывает, как в разговорах молодых Ростовых, в разговорах Наташи с матерью, в «Эпилоге» «Войны и мира» и т. д. предметно-логическую семантику вытесняет семантика экспрессивно-символическая [1]. Эти признаки домашних разговоров, по мнению исследователя, сближают их со знаменитыми толстовскими внутренними монологами. В. Виноградов различает два типа этих монологов: иррациональный, как бы воспроизводящий внутреннюю речь (в той мере, в какой эта неоформленная стихия может быть зафиксирована словом), и более условный, вполне логический. Последний В. В. Виноградов рассматривает скорее как исключение, отклонение (хотя и очень существенное) от толстовского

---

[1] Виноградов В. О языке Толстого (50—60-е годы).— В кн.: Литературное наследство, т. 35—36. М., 1939, с. 196—201 и др.

принципа передачи внутренней речи[1]. Между тем у Толстого, в сущности, преобладает именно логический тип внутреннего монолога. Иррациональные же его формы обычно сопровождают у него изображение особых, смутных душевных состояний — будь то предсмертные бреды князя Андрея или в «Двух гусарах» разорванные мысли поручика Ильина, проигравшего казенные деньги.

Два типа внутренних монологов у Толстого отражают одно из основных и продуктивных противоречий его позиции. Страстному аналитику Толстому необходимо «рассудительство» — верное орудие анализа. С этим связаны архаические пристрастия Толстого, в частности вкус к рационалистической литературе XVIII века. Но мировоззрение его антирационалистично. Рассудочными, аналитическими средствами — вплоть до подчеркнуто логизированного, порой дидактического синтаксиса — Толстой разрушал рассудочные оболочки жизни, пробиваясь к тому, что он считал ее природной, естественной сущностью. Своеобразным этим сочетанием Толстой близок к любимому своему мыслителю — Руссо.

Изображение внутренней речи персонажей широко практиковалось и до Толстого (напомню хотя бы напряженные внутренние монологи Жюльена Сореля в тюрьме). И все же в читательском представлении внутренние монологи связаны с именем Толстого, как если бы он придумал эту форму. В дотолстовской литературе внешняя речь незаметно переходила во внутреннюю, ничем от нее не отличаясь[2]. Толстой сделал внутреннюю речь в высшей степени заметной, функционально отделил ее от авторской речи и от разговорной речи персонажа. И это относится к обоим типам его внутренних монологов — логическому и алогическому. Изображение нерасчлененного и в то же время прерывистого потока сознания Толстой в самом деле создал впервые. Логическую же внутреннюю речь он превратил в особое, невиданно сильное средство анализа, обладающее как бы непосредственной достоверностью, — человек анализирует сам себя, для большей ясности прибегая к расчлененным формулировкам.

Французский исследователь Окутюрье в интересной статье, посвященной внутренней речи у Толстого,

---

[1] Виноградов В. О языке Толстого..., с. 179—189.

[2] Есть отдельные исключения, но они не складывались в систему.

утверждает, что логическая внутренняя речь — в основном достояние героев идеологических: Левина, Нехлюдова и проч.[1]. Это не совсем точно. Конечно, внутренние монологи князя Андрея, Пьера, Левина, Нехлюдова имеют особый вес и значение, но сопровождают они — притом часто в логической форме — и других основных героев, даже самых интуитивных. Так, проигрывающий Долохову Николай Ростов, несмотря на свое крайнее смятение, думает очень последовательно: «Я так был счастлив, так свободен, весел! И я не понимал тогда, как был счастлив! Когда же это кончилось и когда началось это новое, ужасное состояние? Чем ознаменовалась эта перемена? Я все так же сидел на этом месте, у этого стола, и так же выбирал и выдвигал карты, и смотрел на эти ширококостые ловкие руки. Когда же это совершилось, и что такое совершилось?»

Расчлененный, отчетливый синтаксис присущ порой даже внутренним монологам Наташи. «Ежели я могла после этого, прощаясь с ним, улыбкой ответить на его улыбку, ежели я могла допустить до этого, то значит, что я с первой минуты полюбила его. Значит, он добр, благороден и прекрасен, и нельзя было не полюбить его. Что же мне делать, когда я люблю его и люблю другого?» — говорила она себе, не находя ответов на эти страшные вопросы». Логический внутренний монолог нужен здесь для того, чтобы как можно резче обозначить «страшный вопрос», стоящий перед Наташей. Эта внутренняя речь Наташи, с неожиданным оттенком книжности, совсем не похожа на ее разговоры. Вообще внешняя, диалогическая речь персонажей Толстого бывает гораздо более прерывистой, синтаксически сдвинутой, ассоциативной, нежели внутренние их монологи логического типа. Различие между двумя типами внутреннего монолога у Толстого особенно наглядно, когда они расположены рядом. Накануне Аустерлицкого сражения князь Андрей думает: «Завтра, может быть, все будет кончено для меня, всех этих воспоминаний не будет более, все эти воспоминания не будут иметь для меня более никакого смысла. Завтра же, может быть, даже наверное завтра, я это предчувствую, в первый раз мне придется наконец показать все то, что я могу сде-

---

[1] См.: Aucouturier Michel. Langage intérieur et analyse psychologique chez Tolstoï. — Revue des études slaves, v. 34. Paris, 1957, p. 8.

лать». И тут же, на следующей странице,— внутренняя речь Николая Ростова, которого во фланкерской цепи клонит непреодолимый сон: «Да, бишь, что я думал? — не забыть. Как с государем говорить буду? Нет, не то — это завтра. Да, да! На ташку, наступить... тупить нас — кого? Гусаров. А гусары и усы... По Тверской ехал этот гусар с усами, еще я подумал о нем, против самого Гурьева дома... Старик Гурьев...» Два эти монолога имеют разное назначение. Задача одного из них — аналитически расчленить переживания героя (князя Андрея); задача другого — исследовать процесс внутренней речи в состоянии полусна, явление действительности, прикрепленное здесь к Николаю Ростову.

Гениальный внутренний монолог Анны перед самоубийством предвосхитил — об этом много писали — поток сознания романистов XX века. Но замечательно, что в этом монологе сталкиваются обе задачи, оба типа внутренней речи. С одной стороны, это знаменитое: «Тютькин Coiffeur... je me fais coiffer par Тютькин...» Чередование мыслей, бессвязных, но друг за друга цепляющихся, возникающих из перебоев случайных уличных впечатлений и неотвязного внутреннего присутствия переживаемой беды. И тут же, среди всего этого, настойчиво звучит знакомое толстовское *рассудительство:* «„Ну, я получу развод, и буду женой Вронского. Что же, Кити перестанет так смотреть на меня, как она смотрела нынче? Нет. А Сережа перестанет спрашивать или думать о моих двух мужьях? А между мною и Вронским какое же я придумаю новое чувство? Возможно ли какое-нибудь не счастье уже, а только не мучение? Нет и нет!“ — ответила она себе теперь без малейшего колебания». Эта расчлененная речь нужна потому, что все предстало Анне «в том пронзительном свете, который открывал ей теперь смысл жизни и людских отношений» (этот пронзительный свет знаком и Левину, переживающему кризис). А поток алогических, извилистых ассоциаций нужен также — чтобы выразить грозно нарастающее, влекущее к смерти смятение души. Толстой, смело сочетавший алогический внутренний монолог с логическим, понимал условность того, что он делает. То, что он делал, было художественным познанием принципов внутренней речи, а не попыткой ее имитации — неосуществимой средствами внешнего слова, предназначенного для общения между людьми. Толстой не ставил перед собой невыполнимых натуралистических задач.

Если подобные задачи возникали впоследствии, в литературе XX века, то практически они не могли быть решены. Л. Выготский отметил, что внутренняя речь «не есть речь минус звук», но особая структура (ей присущи предикативность, сокращенность, «слипание» слов), которая при записи оказалась бы «неузнаваемой и непонятной» [1]. Отсюда заведомая и закономерная условность всех позднейших опытов изображения потока сознания. Это относится и к самым смелым открытиям Джойса. В «Улиссе» внутренний монолог Марион Блюм — гигантское сплетение непредсказуемых ассоциаций — развертывается на десятках страниц, без единого знака препинания. И все же в этом монологе фактура слов и словосочетаний образована по образцу внешней речи, предназначенной для общения человека с человеком.

Творчество Толстого не только вместило множество типов речи, едва ли с такой полнотой когда-либо охваченных другим писателем, но и явилось небывалым художественным познанием *мотивов* речевого высказывания. И это столь же закономерно. Изображение речи как таковой восходит к толстовскому принципу изображения процессов самой жизни, постигаемых через индивидуальные их проявления. Острый же интерес к мотивам прямой речи связан у Толстого с его поисками обусловленности всего сущего, с предельным ее уточнением и детализацией, вплоть до детерминированности каждой отдельной реплики персонажа.

По какой причине и с какой целью, *почему* и *зачем* человек говорит именно то, что он говорит? Специфику этого вопроса определяет обманчивая свобода речевого акта. Поступок всегда, хотя бы в малой степени, изменяет окружающее, поэтому встречает всегда сопротивление внешнего мира. Произнесенное слово по существу своему — тоже поступок. Иногда это очевидно, но далеко не всегда. Есть высказывания, извне как будто ничем не определенные и не связанные, зависящие как будто только от прихоти говорящего. Человек, казалось бы, говорит

---

[1] Выготский Л. С. Мышление и речь. — В кн.: Избранные психологические исследования. М. 1956. В. Волошинов считает единицами внутренней речи «тотальные импрессии» — некие *целые*, неразложимые на грамматические элементы (Волошинов В. Н, Марксизм и философия языка. Л., 1930, с. 42).

то, что взбрело на ум. Но вот почему «взбрело» именно это, а не другое?

Есть формы общения, речевые ситуации, предполагающие определенное (в большей или меньшей степени) содержание разговора. Предрешенными, связанными являются в этом смысле высказывания, имеющие деловую, вообще практическую цель. Разговоры, предусмотренные этикетом данной ситуации (вроде беседы в гостях или в фойе театра), не имеют точно определенного содержания, но им присущи обычно довольно жесткие и устойчивые, в их социальных разновидностях, стереотипы, ограниченный круг тем — общественных, театрально-литературных, светских, профессиональных, семейных и т. д. Но есть и более свободные и случайные формы речевого общения, сопровождающие все существование человека. Иногда труднее всего выявить мотивы и цели именно этих неурегулированных форм бытового диалога.

Бытовому диалогу свойственны все уже перечисленные импульсы: практическая коммуникация, имеющая целью информировать (иногда и дезинформировать) собеседника, побудить его к действию и проч., выражение аффектов и эмоций, объективация внутренних содержаний сознания. Но есть у диалога и свои особые механизмы, без учета которых возникновение реплики во многих случаях останется непонятным.

У нас очень мало лингвистических работ, посвященных изучению диалога. Исследователи, касающиеся этих вопросов, до сих пор неизменно обращаются к статье Л. П. Якубинского «О диалогической речи». В этой работе Якубинский отмечает важность и неразработанность вопроса «о *целях* речевого высказывания»[1]. В статье, однако, рассматриваются не столько сознательные его мотивы и цели, сколько психофизиологические и бытовые механизмы, порождающие необходимость диалогического общения. Л. П. Якубинский придает большое значение

---

[1] Русская речь, сб. 1-й, Пг., 1923, с. 100. Из позднейших работ в данной связи можно указать: Холодович А. О типологии речи. — В кн.: Историко-филологические исследования. М., 1967; Балаян А. Проблемы моделирования диалога. — В кн.: Материалы 3-го Всесоюзного симпозиума по психолингвистике. М., 1970. Американская работа J. Jaffee and S. Feldstein «Rhythms of Dialogue» (New Jork, 1970) основывается на экспериментальном исследовании ритмических факторов диалога, отвлеченных от его содержания.

автоматизму этого общения, его устойчивым бытовым шаблонам, его рефлекторности (не столько *цели*, сколько *причины* высказывания), способности «*речевой* акции вызывать *речевую* же реакцию, причем это обстоятельство часто имеет почти рефлекторный характер. Подобно тому, как вопрос почти непроизвольно, «естественно», в силу постоянной ассоциации между мыслями и выговариванием, рождает ответ... подобно этому и всякое речевое раздражение... возбуждая, как свою реакцию, мысли и чувства, необходимо толкает организм на речевое реагирование» [1].

В конце статьи Якубинский сетует на отсутствие «записей диалогов, почерпнутых из действительности, а не из литературных произведений». Он вынужден пользоваться литературным материалом, и в подавляющем большинстве случаев это Толстой («Анна Каренина»). Так велик у Толстого охват функций прямой речи, так настойчиво читательское ощущение толстовской достоверности. Вот один из примеров, приведенных у Якубинского: «Всю дорогу приятели молчали. Левин думал о том, что означала эта перемена выражения на лице Кити... Степан Аркадьевич дорогой сочинял меню обеда. — Ты ведь любишь тюрбо? — сказал он Левину, подъезжая. — Что? — переспросил Левин.— Тюрбо? Да, я *ужасно* люблю тюрбо». Это автоматическая реакция на чужую реплику, содержание высказывания здесь как бы случайно, безразлично. Речевым актам такого рода не было доступа в дотолстовскую прозу, где все должно было соответствовать задачам изображения характера, среды, обстановки. Но этому типу прямой речи предстояло большое будущее в литературе конца XIX и XX века (Толстой и Чехов оказали, например, самое прямое воздействие на строение диалога у Хемингуэя). «Бессмысленность» подобных реплик, конечно, не следует понимать буквально. Разговор о тюрбо — это характерное толстовское исследование диалогического процесса, но это также и изображение душевного состояний Левина, занятого своей любовью к Кити. Писатель (настоящий) не может сказать ничего случайного и бессмысленного, даже если бы он этого хотел. Произведение искусства дает смысл и символическое значение всему попадающему в его контекст.

---

[1] «Русская речь», сб. 1-й, с. 134.

Об остром смысловом значении «бессмысленных» реплик для чеховской драмы настроений очень верно писал Скафтымов: «Когда Чебутыкин, погруженный в газету, произносит: «Цицикар. Здесь свирепствует оспа»,— то эта ни к кому не обращенная фраза, конечно, не имеет никакого сообщающего смысла, а присутствует лишь как одно из выражений скучающего спокойствия, незанятости, рассеянности и вялости общей атмосферы. Когда здесь же Соленый и Чебутыкин спорят о том, что такое чехартма или черемша: мясо ли, или растение вроде лука, — то этот летучий эпизод имеет значение не своею предметною темой, а лишь самым фактом своей пустячности и скрытым полураздраженным состоянием, какое в нем сказывается» [1]. Бессмысленные реплики осмысленны именно тем, что они выражают бессмысленность существования, гнетущую чеховских героев. В литературе прямая речь имеет двойную целенаправленность. Одну — в системе изображаемого писателем сознания персонажа; другую — в целостной системе произведения.

Толстой неотступно следит за словесным действом, сопровождающим внутреннюю и внешнюю жизнь человека. Одна из основных задач толстовского психологизма — обусловленность и целенаправленность слова персонажей, этого микрокосма характеров, свойств, побуждений, событий, ситуаций.

Та «рефлекторная» диалогическая речь, изучая которую Якубинский цитировал Толстого (за отсутствием записей подлинных разговоров), возникает из многих импульсов — не только из потребности отзываться репликой на реплику,— но возникает и самопроизвольно, как обнаружение вовне безостановочно работающей внутренней речи («мысли вслух», которые иногда так удивляют не подготовленных к ним собеседников); возникает еще и потому, что человек боится вакуума, и слово, замещая действие, дает разрядку энергии. Диалог, наконец, принадлежит к социальным навыкам человека. Молчать друг с другом тягостно, неловко. Молчать не принято.

Во всех этих случаях содержание разговора не предрешено очевидной целью; оно представляется свободным и «случайным». Оно рождается из потока внутренних представлений, ассоциаций, из импульсов чужой речи, из

---

[1] Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей, с. 417.

внешних впечатлений, попадающих в поле сознания (так внезапно обращают внимание собеседника на деталь пейзажа или внешность случайного прохожего); оно приспосабливается к речевым шаблонам, предназначенным именно для заполнения пустоты — от простейших, вроде вопроса «как поживаете?» или классических разговоров о погоде, и до сложных шаблонов светских или литературных бесед.

Толстовское художественное познание диалога охватило и эти его формы. Николенька Иртеньев входит в комнату брата. Володя, лежа на диване, читает книгу. «Я подошел к столу и тоже взял книгу; но, прежде чем начал читать ее, мне пришло в голову, что как-то смешно, что мы, не видавшись целый день, ничего не говорим друг другу.— Что, ты дома будешь нынче вечером? — Не знаю, а что? — Так,— сказал я и, замечая, что разговор не клеится, взял книгу и начал читать».

Николеньке вовсе не нужно знать, будет ли его брат вечером дома. В «Анне Карениной» Левин задает ненужные вопросы во время тягостного для него свидания с братом Николаем. «Вы Киевского университета? — сказал Константин Левин Крицкому, чтобы прервать установившееся неловкое молчание». «Вы никогда прежде не были в Москве? — сказал ей (Маше, подруге Николая.— *Л. Г.*) Константин, чтобы сказать что-нибудь». Толстому нужны были и эти бесцельные речи, потому что нужен был как можно более широкий охват словесных проявлений человека, как и всех его жизненных проявлений. Но он ими не злоупотреблял; они только мелькают иногда в его тексте, чтобы напомнить, что в жизни *и так бывает*.

Подлинным предметом художественного исследования была для Толстого не «рефлекторная» речь, но те речевые формы, обусловленность и целенаправленность которых глубоко запрятаны, и только анализ может их обнаружить.

Интересом к проблеме разговора как такового отмечено уже первое литературное произведение Толстого, еще не вполне отделившееся от ткани ранних его дневников.

В незаконченной и экспериментальной «Истории вчерашнего дня» (1851) хозяин дома, провожая гостя, говорит: «Когда ж мы опять увидимся?» Эта фраза «ничего не значит, но невольно из самолюбия гость переводит так: «когда» значит: пожалуйста поскорее, «мы» значит: я и жена, которой тоже очень приятно тебя видеть; «опять»

значит: мы нынче провели вечер вместе, но с тобой нельзя соскучиться; «увидимся» значит: еще раз нам сделай удовольствие. И гостю остается приятное впечатление». В этом раннем отрывке имеется и любопытное теоретическое рассуждение о природе разговора: «Люди старого века жалуются, что «нынче разговора вовсе нет». Не знаю, какие были люди в старом веке (мне кажется, что всегда были такие же), но разговору и быть никогда не может. Разговор, как занятие — это самая глупая выдумка. Не от недостатка ума нет разговора, а от эгоизма. Всякий хочет говорить о себе или о том, что его занимает; ежели же один говорит, другой слушает, то это не разговор, а преподавание... Я не говорю о тех разговорах, которые говорятся оттого, что неприлично было бы не говорить, как неприлично было бы быть без галстука. Одна сторона думает: ведь вы знаете, что мне никакого дела нет до того, о чем я говорю, но нужно; а другая: говори, говори, бедняжка — я знаю, что необходимо. Это уже не разговор, а то же, что черный фрак, карточки, перчатки — дело приличия». В этом отрывке сказался и толстовский интерес к самому процессу речевого общения, к разным его формам и типам (разговор «о себе или о том, что... занимает», разговоры «оттого, что неприлично было бы не говорить» и т. д.), и толстовские поиски обусловленности. Каждому типу разговора присуща своя обусловленность.

Для Толстого, неотступно следившего за всеми ходами человеческого самолюбия и эгоцентризма, разговор «о себе» или «о том, что занимает», и был основным полем выявления скрытых импульсов высказывания — за другими мотивами, как общий их двигатель, стоит потребность человека в реализации своей личности, своих способностей и возможностей.

В дотолстовском романе речь персонажей была иногда очень сложным, но все же прямым отражением характера, эпохи, среды, ситуации. У Толстого слово человека сверх того знак скрытой, непрестанной борьбы за самоутверждение — в самом широком его понимании, от удовлетворения эгоистических вожделений до личного приобщения к высшим и всеобщим ценностям.

«Язык есть разновидность человеческого поведения»,— говорит Л. П. Якубинский [1]. Разговор детерми-

---

[1] Русская речь, сб. 1-й, с. 96.

нирован, как и всякое поведение, по закономерности эти скрыты от разговаривающих. Им кажется, что они совершают акт почти независимый от сопротивления объективного мира, тяготеющего над каждым поступком. Любовь и тщеславие, надежда и злоба в разговоре находят реализацию, иногда призрачную. Разговор — исполнение желаний. В беседе за чашкой чая или бокалом вина берутся неприступные рубежи, достигаются цели, которые в мире поступков стоят долгих лет неудач и усилий. Толстой постиг и первый совершенно сознательно изобразил эти психологические механизмы диалога.

Толстой показывает, как человек, взращенный искусственной средой [1], в своем диалоге с ближним утверждает себя прямо и косвенно, лобовыми и обходными путями — от наивных высказываний о себе и своих делах до тайного любования своими суждениями о науке, искусстве, политике, своим остроумием и красноречием, своей властью над вниманием слушателя.

Таковы прямые, положительные формы защиты своих жизненных позиций, но возможны и негативные, обходные. Опрокинутой формой самоутверждения является, например, всяческое юродство, самоуничижение, надрыв. Человек ищет выхода из своей ущербности в том, что создает эстетику и идеологию этой ущербности. Это позиция, в частности *речевая позиция,* героя «Записок из подполья» и многих других персонажей Достоевского. Этому кругу явлений Толстой в основном остался чужд. В прямой речи своих персонажей он обнажает скрытые — иногда от самих разговаривающих — мотивы и прослеживает личную тему. Личная тема может иметь выражение непосредственное (разговор о себе и своем) или опосредствованное, косвенное, когда она глубоко уходит в объективно значимое, реализуется через познавательные, через эстетические возможности разговора. Устное слово становится тем самым прототипом научной и художественной деятельности человека, неодолимой его потребности в обнародовании своих познаний, своего творчества.

Личность заявляет о своей ценности в разных формах, и разнообразие их широко представлено у Толстого. После Шенграбенского дела Николай Ростов, только что из

---

[1] Подход Толстого к народной речи определяется его пониманием человека из народа как человека естественных побуждений, не разорванных между явной и скрытой целью.

юнкеров произведенный в корнеты гусарского армейского полка, встречается с гвардейцами Бергом и Борисом Друбецким. В этой сцене речь персонажей служит их самоутверждению вполне прямолинейно. «Оба приятеля рассказывали друг другу — один о своих гусарских кутежах и боевой жизни, другой — о приятности и выгодах службы под командою высокопоставленных лиц... Берг, как и обыкновенно, молчал, когда дело касалось не лично его...» Речь Берга вообще представляет собой совершенно открытое выражение эгоизма, самодовольства и хвастовства своими успехами. «Я теперь, граф, уж совершенно устроился на новой квартире,— сообщил Берг (Пьеру Безухову.— *Л. Г.*), очевидно зная, что это слышать не могло не быть приятно».

В сцене встречи трех товарищей все трое говорят прямо «о себе». Борис хвастает, как карьерист, Берг — как преуспевающий стяжатель, Николай Ростов — как пылкий и благородный юноша. Речь каждого из них раскрывает его характер. Но от характерологических функций речи Толстой идет дальше к исследованию речевых шаблонов юношеского хвастовства. «Он начал рассказывать с намерением рассказать все, как оно точно было, но незаметно, невольно и неизбежно для себя перешел в неправду. Ежели бы он рассказал правду этим слушателям, которые, как и он сам, слышали уже множество раз рассказы об атаках и составили себе определенное понятие о том, что такое была атака, и ожидали точно такого же рассказа,— или бы они не поверили ему, или, что еще хуже, подумали бы, что Ростов был сам виноват в том, что с ним не случилось того, что случается обыкновенно с рассказчиками кавалерийских атак... Рассказать правду очень трудно; и молодые люди редко на это способны».

Посреди рассказа о Шенграбенском сражении в комнату входит покровительствующий Друбецкому князь Андрей — и с ним появляется совсем другая речевая позиция. Никакой прямой разговор о своих достоинствах или успехах для Болконского, разумеется, невозможен. Болконский остро чувствует неосуществленную свою предназначенность для больших дел. В князе Андрее есть печоринский элемент (Печорина душат «силы необъятные»), несколько преждевременный,— «байронический» тип начинает развиваться в русском обществе позднее, на рубеже 10-х и 20-х годов; он развивается наряду с активным декабристским типом, скрещиваясь с ним в

отдельных личностях[1]. Впрочем, для князя Андрея, с его культом наполеоновских методов, с его жаждой подвига, дела и славы, скептицизм, презрительное равнодушие, аристократическая надменность — только маска, продуманная, складывающаяся из слов, мимики, жестов. Таков князь Андрей при первом его появлении в романе (в салоне Анны Павловны Шерер), таков он и в эпизоде столкновения с Ростовым у Бориса Друбецкого. Юный Ростов также занят построением собственного образа — согласно идеальной гусарской модели; и в сцене свидания с Борисом и Бергом каждое его слово и движение направлены к этой цели. Он гордится своим солдатским георгиевским крестом и забрызганными грязью рейтузами, он бросает под стол присланное ему из Москвы рекомендательное письмо к Багратиону, потому что ему не нужна «лакейская должность» адъютанта, он сразу требует — «пошли-ка за вином», а при виде хозяйки-немки — «что, хорошенькая? — сказал он, подмигнув». Все это комплекс знаков, выражающих для Николая Ростова идею *гусарства*. Наряду с другими функциями диалогического слова внимание Толстого привлекало словесное самомоделирование как один из способов самоутверждения личности.

Ограничусь еще одним примером. В «Анне Карениной» есть эпизодическое лицо, княгиня Мягкая, «известная своею простотой, грубостью обращения и прозванная enfant terrible». Все, что говорит княгиня Мягкая в светском обществе, является исполнением этой роли. «Они (банкир Шюцбург с женой. — *Л. Г.*) нас звали с мужем обедать, и мне сказывали, что соус на этом обеде стоил тысячу рублей, — громко говорила княгиня Мягкая, чувствуя, что все ее слушают, — и очень гадкий соус, что-то зеленое. Надо было их позвать, и я сделала соус на восемьдесят пять копеек, и все были очень довольны. Я не могу делать тысячерублевых соусов.— Она единственна,— сказала хозяйка.— Удивительна,— сказал кто-то.

Эффект, производимый речами княгини Мягкой, всегда был одинаков, и секрет производимого ею эффекта состоял в том, что она говорила, хотя и не совсем кстати, как теперь, но простые вещи, имеющие смысл. В общест-

---

[1] См. об этом в моей статье «О проблеме народности и личности в поэзии декабристов» (в кн.: О русском реализме XIX века и вопросах народности литературы. М. — Л., 1960).

ве, где она жила, такие слова производили действие самой остроумной шутки. Княгиня Мягкая не могла понять, отчего это так действовало, но знала, что это так действовало, и пользовалась этим».

Подобные «маски» и роли позволяют человеку избегать слишком прямого разговора «о себе»; неприкрытые его формы в обществе, собственно, запрещены, и надо быть толстокожим Бергом, чтобы не замечать насмешек, которые они вызывают. «Разговор о себе» обычно предстает в более или менее центробежном виде, в разной степени удаленности от первоначального личного мотива. Эти мотивы Толстой извлекает аналитически. Он показывает также, как разговор человека «о себе» переходит в разговор «о том, что его занимает», то есть показывает, как собеседники находят удовлетворение в познавательных, общественно значимых темах, в эстетических формах речи, с которыми как бы отождествляется их личная тема. Искусство светского разговора, в частности, состоит в том, чтобы субъективно интересное подать слушателям в качестве объективно интересного.

Эстетическое начало, переживание словесной формы в той или иной мере присутствует и в обычном диалоге (образная речь, шутки, остроты и проч.). Толстой неоднократно изображал диалогическую речь, превращенную в род специально эстетической деятельности. Это прежде всего культура светского разговора, породившая мастеров этого дела. В «Войне и мире» дипломат Билибин изображен Толстым всецело в этом его качестве. «В обществе он постоянно выжидал случая сказать что-нибудь замечательное и вступал в разговор не иначе, как при этих условиях. Разговор Билибина постоянно пересыпался оригинально-остроумными законченными фразами, имеющими общий интерес. Эти фразы изготовлялись во внутренней лаборатории Билибина, как будто нарочно, портативного свойства, для того, чтобы ничтожные светские люди удобно могли запоминать их и переносить из гостиных в гостиные». Толстой демонстрирует эти фразы Билибина. Он демонстрирует и речи салонных говорунов вроде виконта де Мортемара в салоне Анны Павловны Шерер. В журнальном варианте «Войны и мира» особенно подробно изображена техника рассказывания *интересной истории;* это рассказ Мортемара (в окончательной редакции он дан в сокращенном виде) о роковой встрече отпрыска Бурбонов герцога Энгиенского с узурпатором Бонапартом

у актрисы Жорж. У виконта Мортемара двойная цель — рассказать сюжетно увлекательный и политически актуальный эпизод и вместе с тем дать понять о своей близости к расстрелянному Наполеоном последнему представителю дома Конде. Но и тогда, когда содержание интересной истории или остроумной шутки не имеет отношения к рассказчику, рассказ все же служит средством его самоутверждения. Он приносит ему власть над слушателями, творческое удовлетворение, чувство сопереживания событий, и рассказывающий приобщается к ценности рассказываемого. Толстой показывает, что человек с меньшей охотой выслушивает неизвестные ему интересные сведения, нежели сам сообщает даже известное уже не только ему, но и слушателям. Тщеславие сильнее любопытства — как бы хочет сказать Толстой, неутомимый разоблачитель тщеславия.

Билибин, виконт Мортемар и другие светские говоруны — это изображение формального переживания собственной речи. Широко представлена у Толстого реализация человека и в разговорах, имеющих для него интеллектуальное, познавательное значение, представлена многообразно — от шестнадцатилетнего Николеньки Иртеньева, наивно гордящегося тем, что он ведет с Нехлюдовым *умные разговоры*, до разговоров князя Андрея с Пьером, отмечающих вехи их духовного развития, до споров на философские, политические, хозяйственные, моральные темы, которыми пронизан текст «Анны Карениной». Толстой знает при этом, что потребность рассуждать, обобщать, приводить в действие свои познавательные возможности отнюдь не является уделом одних лишь мыслителей, что эта потребность присуща любому человеку и облекается в разные формы в зависимости от жизненного его дела. Любопытен в этом отношении в «Анне Карениной» специфически женский разговор на террасе в имении Левиных. Его участницы — Кити, Долли, старая княгиня Щербацкая — непрерывно обобщают и рассуждают, но тема их рассуждений — как варить варенье, что дарить прислуге и как мужчины делают предложение своим будущим женам.

Человек реализуется в разговоре о предмете своих умственных, деловых, бытовых интересов. Но Толстой проникает за этот слой еще дальше, отыскивая еще более личную, интимную тему, таящуюся в глубине объективных интересов. Сергей Иванович Кознышев многого ожи-

дал от выхода своей книги, но она была встречена молчанием, даже насмешками. В это «тяжелое для него время» он «весь отдался» славянскому вопросу. «Народная душа получила выражение, как говорил Сергей Иванович. И чем более он занимался этим делом, тем очевиднее ему казалось, что это было дело, долженствующее получить громадные размеры, составить эпоху. Он посвятил всего себя на служение этому великому делу и забыл думать о своей книге». Такова личная тема, бессознательно притаившаяся в упорных теоретических спорах о Восточной войне и славянском вопросе, которые Кознышев ведет с Константином Левиным; он не может позволить, чтобы потребности народной души понимались иначе, чем он их понимает, потому что это разрушило бы его жизненную позицию, с трудом отвоеванную у неудачи.

К Левину в деревню приезжает его брат Николай. Николай Левин смертельно болен и тщетно пытается уверить себя и других в том, что ему гораздо лучше. Левин «чувствовал, что если б они оба не притворялись, а говорили... только то, что они точно думают и чувствуют, то... Константин только бы говорил: «ты умрешь, ты умрешь, ты умрешь!», а Николай только бы отвечал: «знаю, что умру; но боюсь, боюсь, боюсь». ...Но этак нельзя было жить...» Чтобы не молчать (молчать страшно), чтобы не говорить о том, о чем они думают, братья рассуждают на отвлеченные темы. Ссорой и отъездом Николая кончается спор об экономических идеях Константина Левина. Николай упрекает его в том, что он взял мысль у коммунистов, но изуродовал ее, лишив последовательности и смысла. «Я ищу средства работать производительно и для себя, и для рабочего. Я хочу устроить...— Ничего ты не хочешь устроить... тебе хочется... показать, что ты не просто эксплуатируешь мужиков, а с идеею». Братья спорят об объективно интересном и важном, но сейчас их диалог — это борьба двух скрытых и очень личных тем. Константин горячится, потому что в «глубине души» он боится, что брат прав в своей критике его экономических проектов, а эти проекты в сублимированном виде отражают его хозяйственную практику. Он защищает свои жизненные позиции от того, что грозит их разрушить. Николай Левин озлоблен, потому что в процессе медленного умирания ему «невыносима стала жизнь»; его раздражают планы на будущее, всякая деятельность, для него уже невозможная. Осуждая чужие дела и мысли, он защищается от

жизни, уже причиняющей только боль. Человеческая драма разыгрывается за словами о наилучшем использовании рабочей силы.

Толстой сочетал предельную детерминированность разговора, то есть его реальную, эмпирическую связь с данной ситуацией, и *несовпадение*, непрямое отношение между ситуационным высказыванием и его скрытым личным мотивом. У Толстого двойная обусловленность — внешняя и внутренняя, породившая всю поэтику подводных течений диалога от Чехова до наших дней.

Ситуация вызывает словесную реакцию (часто автоматическую) на внешнее впечатление, на реплику собеседника, она вынуждает говорить, когда хочется молчать, придерживаться канонических тем и речевых шаблонов. Толстой любил изображать разрывы между этой оболочкой речей и внутренним их содержанием. Почему Пьер годами со стыдом и отвращением вспоминает, как он сказал Элен «je vous aime»? Пьер мучается потому, что он, человек сложной духовной жизни, воспользовался в решающую минуту омертвевшим в светской среде речевым шаблоном; воспользовался именно потому, что нельзя было перевести в слова то, что имело место в действительности: чувственное возбуждение с одной стороны, грубый расчет — с другой. Николай Ростов должен сообщить отцу об огромном своем проигрыше Долохову. « — Что же делать! С кем это не случалось! — сказал сын развязным, смелым тоном, тогда как в душе своей он считал себя негодяем, подлецом... Граф Илья Андреич опустил глаза, услыхав эти слова сына, и заторопился, отыскивая что-то.— Да, да,— проговорил он,— трудно, я боюсь, трудно достать... с кем не бывало! да, с кем не бывало...» Илье Андреевичу стыдно за сына. С другой интонацией он повторяет его слова, первые попавшиеся слова, чтобы не сказать того, что он говорить не хочет. И это бессмысленное повторение, маскирующее внутреннюю направленность разговора, заставляет Николая рыдать и просить прощения.

Умирающий князь Андрей поддерживает уже ненужные ему отношения с окружающими с помощью речевых формул, никак не связанных с его состоянием внутреннего просветления. «— А ты встретилась, Мари, с графом Николаем? — сказал вдруг князь Андрей, видимо желая сделать им приятное.— Он писал сюда, что ты ему очень полюбилась,— продолжал он просто, спокойно, видимо не

в силах понимать всего того сложного значения, которое имели его слова для живых людей.— Ежели бы ты его полюбила тоже, то было бы очень хорошо... чтоб вы женились,— прибавил он несколько скорее, как бы обрадованный словами, которые он долго искал и нашел наконец. Княжна Марья слышала его слова, но они не имели для нее никакого другого значения, кроме того, что они доказывали то, как страшно далек он был теперь от всего живого».

Каренин по-своему любит Анну, привык, скучает без нее. Но высказать это прямо он не может, потому что частный человек не может в нем отделиться от модели государственного деятеля, сопротивляющейся выражению чувств. Алексей Александрович нашел обходный путь: «Да, как видишь, нежный муж, нежный, как на другой год женитьбы, сгорал желанием увидеть тебя,— сказал он своим медлительным, тонким голосом и тем тоном, который он всегда почти употреблял с ней,— тоном насмешки над тем, кто бы в самом деле так говорил». Структура несовпадения здесь сложна. Каренин говорит то, что он думает, и Анна должна понимать, что он это думает,— но говорит так, как если бы он этого не думал.

Обратные словесные ходы встречаем и в «Смерти Ивана Ильича». Жена Ивана Ильича пригласила «знаменитого доктора». «Ты уж не противься, пожалуйста. Это я для себя делаю, — сказала она иронически, давая чувствовать, что она все делает для него и только этим не дает ему права отказать ей... Он чувствовал, что ложь эта, окружающая его, так путалась, что уж трудно было разобрать что-нибудь. Она все над ним делала только для себя и говорила ему, что она делает для себя то, что она точно делала для себя, как такую невероятную вещь, что он должен был понимать это обратно».

Там же, в «Смерти Ивана Ильича», жена и дочь со своим женихом заходят к умирающему перед тем, как ехать в театр смотреть Сару Бернар. Начинается разговор о бинокле, который не могут найти, и о Саре Бернар — «тот самый разговор, который всегда бывает один и тот же». Разговор обрывается, когда они замечают вдруг неподвижный, негодующий взгляд Ивана Ильича. «Надо было поправить это, но поправить никак нельзя было. Надо было как-нибудь прервать это молчание... Всем становилось страшно, что вдруг нарушится как-нибудь приличная ложь, и ясно будет всем то, что есть. Лиза первая

решилась... Она хотела скрыть то, что все испытывали, но проговорилась.— Однако, *если ехать* (подчеркнуто Толстым.— *Л. Г.*), то пора,— сказала она, взглянув на свои часы, подарок отца...» *Если ехать* — это подлинное содержание ситуации; это — страдания и смерть, мешающие окружающим жить как всегда и наслаждаться жизнью.

Толстой упорно расшифровывает словесные шифры душевных состояний в их разноплановой обусловленности, в их двойном значении — для контекста ситуации и для внутреннего, психологического контекста. Толстовский диалог — это диалог аналитический. Это — сложная структура, в которой прямая речь сопряжена с сопровождающими ее авторскими суждениями. Бывает, конечно, и так, что Толстой предоставляет читателю самому сделать нужный аналитический ход; но не это является специфически толстовской формой диалога. В высшей степени характерен для него, например, знаменитый интуитивный разговор между Наташей и Пьером в «Эпилоге» «Войны и мира». Что же получится, если сценически выделить реплики этого разговора, в экспериментальном порядке «отключив» анализ (для этого выделяю в цитате курсивом прямую речь или соответствующую ей косвенную). «Наташа рассказывала Пьеру *о житье-бытье брата, о том, как она страдала, а не жила без мужа, и о том, как она еще больше полюбила Мари, и о том, как Мари во всех отношениях лучше ее.* Говоря это, Наташа признавалась искренно в том, что она видит превосходство Мари, но вместе с тем она, говоря это, требовала от Пьера, чтобы он все-таки предпочитал ее Мари и всем другим женщинам и теперь вновь, особенно после того, как он видел много женщин в Петербурге, повторил бы ей это. Пьер, отвечая на слова Наташи, рассказал ей, *как невыносимо было для него в Петербурге бывать на вечерах и обедах с дамами. — Я совсем разучился говорить с дамами,* — сказал он,— *просто скучно. Особенно я так был занят.* Наташа пристально посмотрела на него и продолжала: — *Мари — это такая прелесть!* — сказала она.— *Как она умеет понимать детей. Она как будто только душу их видит. Вчера, например, Митенька стал капризничать...— А как он похож на отца,*— перебил Пьер. Наташа поняла, почему он сделал это замечание о сходстве Митеньки с Николаем: ему неприятно было воспоминание о его споре с шурином и хотелось знать об этом мнение Наташи. — *У Николеньки есть эта слабость, что если что не принято*

всеми, он ни за что не согласится. А я понимаю, ты именно дорожишь тем, чтобы ouvrir une carrière, — сказала она, повторяя слова, раз сказанные Пьером». Диалог Толстого распадается без этой системы аналитических связок, устанавливающих, почему и зачем говорит человек то, что он говорит; утверждающих, таким образом, детерминированность произносимого слова — как и каждого явления действительности.

Для Толстого реплика — это еще сырой материал; только объясняющее авторское сопровождение оформляет ее смысл, часто изменяет этот смысл, переключая реплику в другой, скрытый контекст. После скачек, после того, как Анна выдала себя отчаянием при виде падения Вронского, Каренины садятся в карету. «Он видел, что она вела себя неприлично, и считал своим долгом сказать ей это. Но ему очень трудно было не сказать более, а сказать только это. Он открыл рот, чтобы сказать ей, как она неприлично вела себя, но невольно сказал совершенно другое.— Как, однако, мы все склонны к этим жестоким зрелищам, — сказал он. — Я замечаю... — Что? Я не понимаю,— презрительно сказала Анна. Он оскорбился и тотчас же начал говорить то, что хотел. — Я должен сказать вам... — проговорил он. «Вот оно, объяснение», — подумала она, и ей стало страшно». Авторский анализ изменяет значение произносимых слов, сверяя их с ходом мысли, чувства, внутренней речи; и бессодержательная как будто реплика Анны («Что? Я не понимаю...») развязывает страшное, ломающее жизнь объяснение, которое без нее могло бы на этот раз не состояться.

Толстовский диалог протекает при самом высоком напряжении психологического контроля, отдающего отчет читателю в каждом слове персонажа. Перед самоубийством Анна заезжает к Облонским и встречается с Кити. Вот их разговор в чистом «сценическом» виде: « — Да, я очень рада, что увидала вас. Я слышала о вас столько со всех сторон, даже от вашего мужа. Он был у меня, и он мне очень понравился. Где он? — Он в деревню поехал.— Кланяйтесь ему от меня, непременно кланяйтесь.— Непременно!»

А вот тот же разговор в единстве реплик и авторского сопровождения: «Кити чувствовала, что Анна враждебно смотрит на нее. Она объясняла эту враждебность неловким положением, в котором теперь чувствовала себя пред ней прежде покровительствовавшая ей Анна, и ей стало

жалко ее... Анна... обратилась к Кити. — Да, я очень рада, что увидала вас, — сказала она с улыбкой. — Я слышала о вас столько со всех сторон, даже от вашего мужа. Он был у меня, и он мне очень понравился, — очевидно с дурным намерением прибавила она. — Где он? — Он в деревню поехал, — краснея, сказала Кити. — Кланяйтесь ему от меня, непременно кланяйтесь. — Непременно! — наивно повторила Кити, соболезнующе глядя ей в глаза».

Диалог Толстого антидраматургичен. В пьесе на слово ложатся все психологические и сюжетные нагрузки (авторские ремарки имеют подсобное значение), его нельзя поэтому освободить от объясняющего элемента. Даже Чехов не мог это сделать до конца. Поэтому *бессмысленные* реплики в драмах Чехова нередко *осмысленнее* реплик толстовских персонажей, если отключить их от авторского объяснения. Между тем еще Страхов по поводу «Войны и мира» писал: «Голого рассказа нет; все в сценах...» [1] И это по-своему верно. Суть в том, что не следует смешивать сцену в романе с драматургической [2], как нельзя, например, смешивать словесный образ с образом зримым или представимым наглядно (метафора, синхронно совмещающая представления двух рядов — прямого и переносного,— антинаглядна). Толстой «весь в сценах», значение диалога в его романах чрезвычайно велико, но в чистых диалогических формах не мог бы реализоваться авторский голос Толстого, голос «наблюдателя и судьи», как определял его Б. М. Эйхенбаум [3].

Толстому необходим анализ («рассудительство», «генерализация») и необходим совершенно конкретный предмет анализа — прежде всего человек, внутренний и внешний, вплоть до его жеста, слова. Подвергнутый анализу герой погружен у Толстого в физически уплотненный мир предметной действительности. Неверующий

---

[1] Страхов Н. Критические статьи об И. С. Тургеневе и Л. Н. Толстом, с. 279.

[2] Не театрален не только Толстой, но и Достоевский, с его огромными и сплошными диалогами.

[3] Эйхенбаум Борис. Молодой Толстой. Пб. — Берлин, 1922, с. 59, 121 и др. К подобной точке зрения приближается и М. М. Бахтин, рассматривая причины того, что драматическая форма «неадекватна основным художественным устремлениям Толстого» (предисловие к пьесам Толстого: Толстой Л. Полн. собр. худож. произв., т. 11. М. — Л., 1929, с. III—IV).

Левин перед женитьбой вынужден говеть (без этого не венчают). «В церкви никого не было, кроме нищего солдата, двух старушек и церковнослужителей. Молодой дьякон, с двумя резко обозначавшимися половинками длинной спины под тонким подрясником, встретил его и тотчас же, подойдя к столику у стены, стал читать правила». Эта спина молодого дьякона нужна здесь как напоминание о материальной трехмерности жизни, как одно из множества средств создания той иллюзии адекватности жизни, которой заворожен читатель Толстого.

Вот это и есть сценичность Толстого — сценичность облика, аксессуаров, слова, жеста[1], ничего общего не имеющая с театральностью. О «сценичности изложения» нынешней натуральной школы, в этом именно, нетеатральном, смысле, писал в своей книге о Толстом Константин Леонтьев, осуждая ее как аморфную «избыточность наблюдения»: «В памяти нашей даже и от вчерашнего дня остаются только *некоторые* образы, *некоторые* слова и звуки, *некоторые* наши и чужие движения и речи. Они — эти образы, краски, звуки, движения и слова — *разбросаны* там и сям на одном общем фоне грусти или радости, страдания или счастия; или же светятся, как редкие огни, в общей и темной бездне равнодушного забвения. Никто не помнит с точностью даже и вчерашнего разговора в его всецелости и развитии. Помнится только *общий дух и некоторые отдельные* мысли и слова. Поэтому я нахожу, что старинная манера повествования (побольше от автора и в общих чертах и поменьше в виде разговоров и описания всех движений действующих лиц) *реальнее* в хорошем значении этого слова, т. е. правдивее и естественнее по основным законам нашего духа»[2].

Но Толстой именно и не хотел оставаться на уровне скользящих восприятий, психологический опыт человека он хотел во что бы то ни стало извлечь из «бездны равнодушного забвения». И для этого-то — не для натуралистических описаний (сомнения в возможности описать человека Толстой высказывал уже в ранних дневниках) —

---

[1] В. В. Виноградов в статье «О языке Толстого...» рассматривает «пантомимический» язык Толстого наряду с речевыми высказываниями его героев. Он подчеркивает существование у Толстого настойчиво повторяющихся жестов, общих всем физических реакций (это отмечала уже современная критика) и в то же время тех индивидуальных примет, которые становятся «сигналом» и симптомом данного образа».

[2] Леонтьев К. Собр. соч., т. 8, с. 321—322.

ему нужны были подробности жизни в их преувеличенной выпуклости и резкости.

Разные эпохи по-разному трактовали физическую выразительность человека, по-разному видели его наружность, мимику, жесты. В литературе веками господствовала своего рода дедукция; жесту человека, как и его слову, свойственно было *идеальное* отношение к ситуации. Литературный герой физически вел себя так, как он по законам данного стиля должен был вести себя в данных обстоятельствах. Такова точно рассчитанная гармоническая условность жестов классического театра. Такова романтическая экспрессия, давшая столь обильную пищу пародии. Реализм в принципе заменил дедукцию наблюдением, типовое — индивидуальным. Но и реалисты, наблюдая, видели разное, в зависимости от своих художественных установок. Резкая вещественность толстовского изображения физических черт и проявлений человека у Горького, например, стала гиперболической, символически многозначительной. «Он (Самгин.— *Л. Г.*) сидел на аршин выше Лютова и видел изломанное, разобщенное лицо его не выпуклым, а вогнутым, как тарелка,— нечистая тарелка. Тени лап невысокой сосны дрожали на лице, и, точно два ореха, катались на нем косые глаза. Шевелился нос, раздувались ноздри, шлепали резиновые губы, обнажая злой верхний ряд зубов, показывая кончик языка, прыгал острый, небритый кадык, а около ушей вертелись костяные шарики. Лютов размахивал руками, пальцы правой руки мелькали точно пальцы глухонемого, он весь дергался, как марионетка на ниточках и смотреть на него было противно». В том же духе прослежены и физические проявления внутренних состояний, определяемых ходом диалога. «Клим Иванович,— вполголоса воскликнул Митрофанов, и лицо его неестественно вздулось, покраснело, даже уши как будто пошевелились.— Понимаю я вас, ей-богу — понимаю!..

Самгин тоже опрокинулся на стол, до боли крепко опираясь грудью о край его... Пред Самгиным над столом возвышалась точно отрезанная и уложенная на ладони голова, знакомое, но измененное лицо, нахмуренное, с крепко сжатыми губами; в темных глазах — напряжение человека, который читает напечатанное слишком неясно или мелко.— Правительство не может сладить ни с рабочим, ни со студенческим движением,— шептал Самгин. — Эх, господи, — вздохнул Митрофанов, распустив ту-

гое лицо, отчего оно стало нелепо широким и плачевным, а синие щеки побурели...»

У Чехова, напротив, мимика, жесты, все проявления вовне приглушены, осторожно очерчены. Чеховский и послечеховский реалистический театр, киноискусство середины XX века (итальянский неореализм, фильмы Жана Габена и многое другое) убеждали зрителя в скупости внешних знаков внутренних состояний. Художник увидел опять нечто новое — лицо человека, которое на все потрясения отвечает изменениями малозаметными и полными значения.

Сознательный интерес к самому процессу разговора особенно очевиден у Толстого, когда он создает сложную, перекрестную диалогическую структуру с несколькими, даже многими участниками. В полной мере сказывается тогда обостренное толстовское чувство разговорных жанров с их устойчивыми исходными ситуациями и речевыми шаблонами. У Толстого представлены самые разнообразные социально-бытовые типы разговора — от семейного до светского, от «профессорского» до «офицерского».

В седьмой части «Анны Карениной» на протяжении одного подробно прослеженного дня пребывания Левина в Москве изображен ряд друг друга сменяющих типовых разговоров. Причем свой набор речевых шаблонов сопутствует каждой из ситуаций. Приятель Левина профессор Катавасов устраивает ему встречу с известным ученым Метровым, заинтересовавшимся сельскохозяйственными теориями Левина. Левин и Метров разговаривают, стараясь каждый высказать свою мысль и не стараясь понять друг друга. Все же самолюбие Левина «польщено тем, что такой ученый человек так охотно, с таким вниманием и доверием к знанию предмета Левиным... высказывал ему свои мысли. Он приписывал это своему достоинству, не зная того, что Метров, переговорив со всеми своими близкими, особенно охотно говорил об этом предмете с каждым новым человеком...» Толстой одновременно создает фразеологическую модель *ученого разговора* и вскрывает движущие его пружины самолюбия, эгоизма, личного интереса. Расставшись с профессорами, Левин идет в утренний концерт слушать музыкальную фантазию «Король Лир в степи». И модель ученого разговора сменяется здесь моделью эстетического разговора в антракте. После концерта — посещение графини Боль (сделать этот визит Левина уговорила Кити). Визит состоит

из обмена словами, единственный смысл которых в том, что при данных обстоятельствах какие-то слова непременно должны быть произнесены. Обедает Левин в клубе. И Толстой изображает благодушную клубную болтовню, с установкой на эстетическое удовлетворение от острот, анекдотов, быстрых откликов на попутно возникающие темы.

После клуба Облонский уговорил Левина поехать к Анне. Разговор у Анны (кроме Анны, Облонского, Левина, в нем участвует Воркуев, литератор, собирающийся издать написанную Анной книгу для детей) также имеет свой стандарт — люди в гостях. Но сквозь эту обыденную типологию Толстой всматривается в скрытые перипетии разговора, в логике и обусловленности каждого из его мотивов. Проследим за этим движением.

Левин рассматривает портрет Анны, сделанный в Италии художником Михайловым.

— Не правда ли, необыкновенно хорошо? — сказал Степан Аркадьевич, заметив, что Левин взглядывал на портрет.	Данный отрезок разговора начинается фразой, вызванной впечатлением извне — портретом, Левиным, рассматривающим портрет. В вопросе Облонского есть и скрытое торжество. Он хочет, чтобы Анна победила Левина (левинские семейные устои втайне раздражают грешного Степана Аркадьевича).
— Я не видал лучше портрета.	Левин отвечает на вопрос Облонского.
— И необыкновенно похоже, не правда ли? — сказал Воркуев.	Воркуев вмешивается в разговор с целью сказать приятное хозяйке дома.
Левин поглядел с портрета на оригинал. Особенный блеск осветил лицо Анны в то время, как она почувствовала на себе его взгляд: Левин покраснел и, чтобы скрыть свое смущение, хотел спросить,	Левин, смущенный впечатлением, которое произвела на него Анна, ищет уводящую в сторону тему. Долли — в качестве такой темы — всплывает закономерно. И потому, что о ней напоминает присут-

давно ли она видела Дарью Александровну, но в то же время Анна заговорила:	ствие ее мужа, и потому, что Долли в близких, родственных отношениях и с Анной, и с Левиным.
— Мы сейчас говорили с Иваном Петровичем о последних картинах Ващенкова. Вы видели их?	Анна продолжает линию разговора, ассоциативно связанную с ее портретом.
— Да, я видел, — отвечал Левин.	Ответ на реплику.
— Но виновата, я вас перебила, вы хотели сказать...	Фраза, подсказанная требованиями вежливости.
Левин спросил, давно ли она видела Долли.	Теперь, когда речь идет не о портрете Анны, но о картинах Ващенкова, разговор о Долли Левину уже не нужен, но он вынужден к нему вернуться.
— Вчера она была у меня, она очень рассержена за Гришу на гимназию. Латинский учитель, кажется, несправедлив был к нему.	Анна подхватывает тему, предложенную Левиным.
— Да, я видел картины. Они мне не очень понравились, — вернулся Левин к начатому ею разговору.	

Семейному разговору о Долли и ее детях Левин предпочитает тему картин Ващенкова, переходящую в рассуждения «о новом направлении искусства»; предпочитает потому, что ему хочется сейчас говорить «умные вещи», чтобы Анна их слушала. «Левин говорил теперь совсем уже не с тем ремесленным отношением к делу, с которым он разговаривал в это утро. Всякое слово в разговоре с нею получало особенное значение».

В «Анне Карениной» можно найти изображение ситуаций, при которых разговор, являясь основной целью встречи и совместного пребывания людей, имеет твердо предрешенные темы и организованные формы — заседаний, собраний (изображение дворянских выборов, например)

или деловых встреч (например, Каренин у адвоката) и т. п. Но для Толстого важнее ситуации, предписывающие наличие разговора, но не его содержание; то есть разговор является как бы формальным требованием этих ситуаций. Темы его не предрешены (или не вполне предрешены) заранее, что и дает возможность исследовать обусловленность их возникновения, их чередования. К этому типу речевого общения относятся беседы встретившихся друзей и знакомых, разговоры в гостях, на званых обедах и приемах.

Светский прием Толстой очень подчеркнуто изображает как механизм (машину): фрейлина Шерер, принимающая гостей, сравнивается с хозяином прядильной мастерской, следящим за ее работой. «Так и Анна Павловна... одним словом или перемещением опять заводила равномерную, приличную разговорную машину». Наряду с «разговорной машиной» большого света, другая машина — прием средней руки в новенькой квартире молодоженов Бергов: «Вера, решив в своем уме, что Пьера надо занимать разговором о французском посольстве, тотчас же начала этот разговор. Берг, решив, что надобен и мужской разговор, перебил речь жены, затрогивая вопрос о войне с Австриею, и невольно с общего разговора соскочил на личные соображения о тех предложениях, которые ему были деланы для участия в австрийском походе, и о тех причинах, почему он не принял их... Оба супруга с удовольствием чувствовали, что, несмотря на то, что был только один гость, *вечер* был начат очень хорошо и что вечер был как две капли воды похож на всякий другой вечер с разговорами, чаем и зажженными свечами».

Если в подобных ситуациях темы полностью и не предрешены, то все же выбор их ограничен жесткой типологией светского разговора. Изображая прием у Бетси Тверской, Толстой прямо говорит об этом: «Около самовара и хозяйки разговор между тем... поколебавшись несколько времени между тремя неизбежными темами: последнею общественною новостью, театром и осуждением ближнего... установился, попав на последнюю тему, то есть на злословие». Из типовых тем для светских собеседников особенно привлекательна сплетня, сочетающая прелесть самоутверждения (посредством осуждения и унижения других) с разными эмоциональными аффектами.

Сложнее и гибче механизмы общих разговоров, не столь типовых и ритуальных, как салонная causerie. Например, разговоры за обедом. В «Анне Карениной» очень подробно изображены два обеда с несколькими гостями и домочадцами (у Облонских и у Вронского в имении). Разговор у Облонских (на этом обеде Левин и Кити объясняются в любви) — структура сложная и универсальная, одновременно выполняющая разные задачи. Это прежде всего обычное у Толстого типологическое исследование «разговорной машины», которую запускает Степан Аркадьевич, подсовывая своим гостям «неизбежные темы» дня. Точно прослежено движение «умных разговоров» с их ассоциативными переходами от обрусения Польши к преимуществам классического или реального образования и оттуда к женскому вопросу [1]. В то же время такой диалог несет в себе психологическую характеристику его участников, и он же отражает их душевное состояние в личных мотивах, то скрытых, то пробивающихся наружу [2]. Так теоретический спор о правах женщин приводит в движение личные мотивы — Каренина, как раз собирающегося начать дело о разводе с Анной; Облонского, который, защищая эмансипацию, думает о своей любовнице Чибисовой; Дарьи Александровны, которая, осуждая эмансипацию, думает о том же; Кити, которая сочувствует женским правам и образованию, потому что испытывает «страх девства и унижения».

Но особый интерес представляют реплики, казалось бы, наиболее случайные. « — Этот сыр недурен. Прикажете? — говорил хозяин.— Неужели ты опять был на гимнастике? — обратился он к Левину, левою рукой ощупывая его мышцу. Левин улыбнулся, напружил руку, и под пальцами Степана Аркадьевича, как круглый сыр, поднялся стальной бугор, из-под тонкого сукна сюртука.— Вот бицепс-то! Самсон! — Я думаю, надо иметь большую

---

[1] В «Воспитании чувств» (создавался этот роман в 1864—1869 годах — почти одновременно с «Войной и миром») подробно изображен обед у Домбрезов с развернутым перекрестным диалогом, с переплетением общественных и личных тем. Все же это структура другая, чем у Толстого. Флоберу здесь нужна социальная и психологическая характерность, но самый *механизм разговора* не является для него предметом изображения.

[2] О значении в «Анне Карениной» споров и рассуждений на отвлеченные темы ср. статью Goy E.-D. The Role of Topic and Opinion in «Anna Karenina». Annali istituto universitario orientale. Sezione slava, v. 6. Napoli, 1963.

силу для охоты на медведей,— сказал Алексей Александрович, имевший самые туманные понятия об охоте, намазывая сыр и прорывая тоненький, как паутина, мякиш хлеба. Левин улыбнулся.— Никакой. Напротив, ребенок может убить медведя...»

К столу закусок подходит Кити. « — А вы убили медведя, мне говорили... Разве у вас есть медведи?» По звуку ее голоса, по движению «ее губ, глаз, руки» Левин понимает, что он любим; его душит счастье. Он рассказывает, как, возвращаясь с охоты, в полушубке ворвался в отделение Каренина (они не были знакомы) и кондуктор хотел его по платью «проводить вон», но Алексей Александрович заступился. «— Вообще весьма неопределенные права пассажиров на выбор места,— сказал Алексей Александрович, обтирая платком концы своих пальцев».

Сергей Иванович, слушая брата, подумал: «Что это с ним нынче? Таким победителем». Это и есть ключ к мотивам предыдущих реплик. Левин — победитель. И Облонский, поощряющий любовь Левина к Кити, с удовольствием чувствует его жизненную силу и любуется его бицепсом. В центре внимания — убитый Левиным медведь, и Кити говорит об этом медведе. Она слушает Левина, и поэтому он — в обществе обычно угрюмый — «весело и забавно» рассказывает подвернувшееся ему дорожное приключение. В разговоре у стола закусок нет ни подводных тем, ни прямого отношения к тому, что занимает умы говорящих, но мотивы каждой реплики имеют крепкую связь с содержанием ситуации. До них нетрудно добраться, сделав несколько ассоциативных ходов.

Разговор за семейным обедом неожиданнее, непредрешеннее разговоров на светском приеме. В «Анне Карениной» встречаются еще более свободные формы общего разговора. Люди, связанные между собой многопланными отношениями, находятся вместе и в таких обстоятельствах, что между ними непременно должен возникнуть разговор, ассоциативный, свободный и потому особенно пронизанный скрытыми личными темами. После дня, проведенного на охоте, Левин и его гости, Облонский и Весловский, ночуют у крестьянина в сенном сарае. Всем не спится. «Поколебавшись между воспоминаниями и рассказами — о стрельбе, о собаках, о прежних охотах, разговор напал на заинтересовавшую всех тему». Эта тема, поднятая Облонским,— «прелесть охоты у Мальтуса, на

которой он был прошлым летом. Мальтус был известный железнодорожный богач». Разговор возникает из переживаемых каждым впечатлений дня, движется цепью ассоциаций; и вот цепь зацепилась за Мальтуса. Благодушная болтовня переходит в неприятный спор между Левиным и Облонским о бесчестной наживе и честном труде. Степан Аркадьевич дразнит Левина его непоследовательностью — сознавая несправедливость своих преимуществ, он, однако, не отдает мужику имение. Это «точно так же бесчестно, как то, что я получаю больше столоначальника и что Мальтус получает больше дорожного мастера». И Толстой прямо раскрывает подводную тему разговора, его внутреннюю обусловленность. «В последнее время между двумя свояками установилось как бы тайное враждебное отношение; как будто с тех пор, как они были женаты на сестрах, между ними возникло соперничество в том, кто лучше устроил свою жизнь, и теперь эта враждебность выражалась в начавшем принимать личный оттенок разговоре». Новый поворот разговору сообщает доносящееся с улицы женское пение. Облонский вслед за Весловским собирается пойти на голоса. Левин отказывается. Это толчок к новому спору — об отношениях между мужем и женой. « — Мужчина должен быть независим,— у него есть свои мужские интересы. Мужчина должен быть мужествен...— То есть что же? пойти ухаживать за дворовыми девками? — спросил Левин.— Отчего же и не пойти, если весело...»

Подлинная тема — защита своего отношения к жизни,— затаившаяся в споре о Мальтусе и социальной несправедливости, теперь поднялась на поверхность.

Реплики, которыми отмечены «случайные» впечатления, напоминают читателю о «тонусе среднеежедневного состояния человека» (по выражению А. Скафтымова). Старая княгиня, экономка Левиных Агафья Михайловна, Кити, Долли разговаривают на террасе о том, что вообще их интересует, и о том, что связано сейчас с варкой варенья по новой, привезенной Щербацкими (к огорчению Агафьи Михайловны) методе. « — Ну, теперь, кажется, готово,— сказала Долли, спуская сироп с ложки.— Когда крендельками, тогда готово. Еще поварите, Агафья Михайловна.— Эти мухи! — сердито сказала Агафья Михайловна.— Все то же будет,— прибавила она.— Ах, как он мил, не пугайте его,— неожиданно сказала Кити, глядя на во-

робья, который сел на перила и, перевернув стерженек малины, стал клевать его».

Упоминания о мухах и о воробье имеют здесь разное значение. Мухи — это повод для Агафьи Михайловны посердиться вслух; сердится же она на разрушение Щербацкими левинских традиций. Упоминание о мухах обусловлено и внешним импульсом, и всей связью разговора. Воробей же — это случайность, впечатление, вызвавшее речевую реакцию. Точно так же в конце романа в сцене на пчельнике, посреди важного спора между Левиным и Сергеем Ивановичем и Катавасовым о войне с турками и славянском вопросе появляется вдруг оса. « — Костя, смотри, это пчела! Право, нас искусают,— сказала Долли, отмахиваясь от осы.— Да это и не пчела, это оса,— сказал Левин.— Ну-с, ну-с, какая ваша теория? — сказал с улыбкой Катавасов...» Воробей и оса нужны для того, чтобы разговаривали «как в жизни», и ведут они уже прямо к чеховской драматургии.

Целенаправленность реплик у Толстого расположена па разной глубине. Диапазон тут велик — от автоматической реакции на случайное впечатление, на реплику собеседника, от подхватывания ходовых тем, заполняющих вакуум,— до высказываний, в которых отражены ответственные жизненные решения личности.

Аналитический подход к прямой речи персонажей в иной форме, с иных, разумеется, чем у Толстого, позиций осуществил впоследствии Пруст в огромном своем романе «В поисках утраченного времени». Здесь нет возможности говорить сейчас об этом произведении в целом и вдаваться в связанные с ним спорные вопросы. Мои соображения относятся к одной только теме — к Прусту как завершителю классического аналитического романа (одновременно он открывал новые принципы изображения человека). Объясняющий метод Пруст довел до предельной обнаженности, до той интенсивности, наращивать которую дальше оказалось уже ненужным. И западная проза XX века, унаследовав от Пруста отдельные темы, отдельные методологические черты, в основном не унаследовала самое для него главное — традицию объясняющей, размышляющей вслух литературы.

Большие произведения искусства всегда толкуются по-разному, потому что каждый хочет найти в них то, что

ему нужно. Пруст способствовал этому в особенности — и своей многоплановностью, и склонностью непрерывно теоретизировать и систематизировать, при отсутствии действительно систематического мировоззрения. Поэтому теоретическими формулировками Пруста можно подтверждать суждения самые противоположные [1].

Гигантское, ставшее многотомным романом, размышление Пруста обладает чрезвычайным интонационным и стилевым единством, в котором обнаруживаются, однако, поглощенные, переработанные им разнородные пласты. Здесь отголоски эстетских, модернистских увлечений раннего Пруста, мощная аналитическая традиция XVII века [2] (исследование пружин поведения), культура импрессионизма, современные Прусту доктрины иррационального, подсознательного, которые стали декларативной философией его романа, и самобытно усвоенный опыт великих романистов XIX века, о которых Пруст говорит с неизменным восхищением.

Пруст, разумеется, не похож на Толстого, но без Толстого, вероятно, многое в прустовском анализе было бы невозможно. Мысль Пруста часто обращалась к Достоевскому, в «В поисках утраченного времени» Достоевскому посвящен целый экскурс, но структурно Пруст ближе к Толстому, то есть к принципу объясняющей, аналитической прозы.

---

[1] Самуэль Беккет, например, считает Пруста воплощением антиинтеллектуализма (см.: Beckett Samuel. Proust. New Jork, London), тогда как Этьембль написал статью, провозглашающую резкий интеллектуализм Пруста, оспаривающую теорию его бергсонианства (Etiemble. Proust et la crise de l'intelligence.— В кн.: C'est le bouquet! Paris, 1967). В сборнике статей о Прусте, изданном в США под редакцией Рене Жирара, под одним переплетом Пруст предстает и носителем религиозной интуиции, и крайним релятивистом, и скептиком, и романтиком, и рационалистом, наследником национальных классических традиций (это точка зрения Альбера Тибоде и друга Пруста Жака Ривьера. См.: Proust. A collection of critical essays. New York, 1962). Перечень противоречивых мнений мог бы быть продолжен.

[2] Во вступительной статье к русскому изданию Пруста А. В. Луначарский связывает его с рационалистическим «сенсуальным субъективизмом XVII века». В статье, помещенной в т. 3 того же издания, Н. Я. Рыкова говорит о рационалистическом импрессионизме Пруста. Цитирую в дальнейшем по этому изданию: Пруст Марсель. Собр соч. т.т. 1—4., Л., 1934—1936. Последние три части романа, которых нет на русском языке, цитирую по изданию: Proust Marcel. A la recherche du temps perdu, v. 1—3. «Bibliothèque de la Pléiade». Paris, 1954.

У Пруста (помимо упоминаний в романе, в статьях) есть статья о Толстом, из которой явствует, что Пруст читал Толстого очень внимательно, безгранично им восхищался и увидел его таким, каким он был ему нужен. Отсюда столь неожиданное для нас опрокинутое соотношение между конкретностью и обобщением у Толстого. «Впечатление мощи и жизненности,— пишет Пруст о Толстом,— возникает именно потому, что все это не результат наблюдения, но что каждый жест, каждое слово, каждое действие является лишь выражением закона, и мы как бы движемся среди множества законов» [1]. Это, конечно, совсем не так. Но любопытно, что здесь как-то уловлена толстовская «генерализация», «рассудительство». Вероятно, главное здесь для Пруста — скрытая самохарактеристика (как это часто бывает при оценке писателя писателем), стремление проецировать на Толстого собственную концепцию соотношения чувственной конкретности и «интеллектуальной конструкции».

Анализ у Пруста — это не авторское вмешательство, как у Толстого, не фокус преломления объективного мира, как в «Былом и думах» Герцена,— это размышление, безостановочное, всепоглощающее, замедленное, которое и стало предметом изображения. Но прустовская монологическая стихия не тождественна *потоку сознания*. Прусту чуждо стремление имитировать фактуру бессвязной внутренней речи (одна из существенных задач Джойса в «Уллисе»). И если рассказ прустовского повествователя петляет, уходит в боковые темы и внезапно всплывающие подробности, то это не столько в силу особого понимания категории времени, сколько потому, что Пруст изображает течение мысли с ее ассоциативными ходами и поворотами.

Огромное произведение, в котором непрерывно, настойчиво слышится голос автора, естественно оказалось подобием мемуаров. Установка на мемуарность у Пруста столь интенсивна, что критики сплошь и рядом подходили к роману с меркой подлинности, почти обвиняя автора в умолчаниях и «подтасовках». Между тем мы имеем дело скорее с псевдомемуарностью. Пруст автобиографичен,

---

[1] Proust Marcel. Contre Sainte-Beuve. Suivi de Nouveaux Mélanges. Paris, 1954, p. 420—421. Вопрос о Толстом и Прусте — в связи с этой статьей — поставлен в работе Т. Л. Мотылевой «Толстой и современные зарубежные писатели».— В кн.: Литературное наследство, т. 69, кн. 1. М., 1961.

автопсихологичен по существу не более, чем некоторые другие романисты. Он документален в меньшей степени, чем многие из них, ибо — несмотря на все усилия — для его персонажей так и не удалось найти сколько-нибудь достоверные прототипы. Но эта мимикрия подлинности, эта псевдомемуарность имеет в произведении Пруста глубоко структурное значение. На почве релятивизма и субъективизма XX века аналитический метод дошел до того предела, за которым начиналось уже разрушение средостений «второй действительности» классического романа. Остается только прямой разговор, авторский голос. Установка на мемуарность — это прустовская форма реальности.

Пруст понимал роман как разговор писателя о жизни. Жизнь писателю дана одна, и нет поэтому смысла писать разные романы. В течение отпущенного ему времени романист должен создать единственный свой роман,— поэтому очень длинный. Многотомность романа, таким образом, факт принципиальный. Одна из существенных черт бесконечно длящегося лирического и исследовательского монолога — он принадлежит рассказчику, но воспринимается нами как авторский,— упорное возвращение к большим темам романа, определяющим его философию: к темам времени, памяти, привычки, текучести, субъективной замкнутости человека и принципиальной недостижимости его желаний. Медитативно-лирические вариации уже известных читателю формул перемежаются формулировками познавательными, возникающими по любым поводам (большим и малым); в них Пруст устанавливает столь дорогие ему «общие законы». Писавшие о Прусте — в частности, писавшие о Прусте у нас — подчеркивают, что если предметом его изображения является субъективное сознание, то в сознание это включен многообразный мир людей и вещей [1].

Непрерывно сменяясь, эти явления сопровождают и подтверждают размышления автора,— тогда как

---

[1] О проблеме соотношения у Пруста субъективного сознания и действительности писали у нас: Днепров В. Черты романа XX века. М. — Л., 1965, с. 207—216; Андреев Л. Марсель Пруст. М., 1968, с. 53—55; Бочаров С. Пруст и «поток сознания».— В кн.: Критический реализм XX века и модернизм. М., 1967.

Эрих Ауэрбах в своей известной книге «Mimesis» (первое издание — Берн, 1946) утверждает, что Пруст преодолевал по-своему субъективизм именно тем, что изображал вещи, воскрешенные

в классическом аналитическом романе авторские размышления, напротив того, сопровождали изображение явлений. Чистое повествование или описание полностью отсутствуют у Пруста. «Он просто не видит все то, с чего можно снять копию»,— написал о нем Беккет в своем эссе.

На протяжении романа Пруст несколько раз говорит о том беспокойстве, которое его герой, Марсель, испытывал в юности при виде явлений природы, предметов, прекрасная оболочка которых оставалась непроницаемой и мучила его тайной своего непознанного значения. «...Я сосредоточивал свой разум на каком-нибудь образе... облаке, треугольнике, колокольне, цветке, камне, чувствуя, что за этими знаками скрывалось, быть может, нечто совсем иное, что я должен был попытаться открыть, какая-то мысль, которую они переводили на свой язык, подобно иероглифам, казалось бы, представляющим только материальные предметы... Следовало стараться истолковать впечатления как знаки соответствующих законов и идей, пытаясь мыслить, то есть извлекать из полутьмы то, что я чувствовал, претворяя это в духовный эквивалент... Но не это ли значит создавать произведение искусства?» («Обретенное время»). Произведение искусства — это для Пруста единственный способ остановить и осмыслить бесследно ускользающее время. Творчество закрепляет предметы памяти в качестве вечного настоящего, преодолевая тем самым неуловимость настоящего и недействительность прошлого. Пруст все же ближе к импрессионистам, чем к символистам — «иероглифы» и соответствия для него не знаки потустороннего, но выражение сущности явлений вполне земного, психологического и предметного мира.

Цветущий боярышник бесспорно прекрасен в своем бело-розовом великолепии, но для юного Марселя это мучительная и праздная красота, потому что он еще не открыл ее символику, ее интеллектуальный эквивалент. Этой прустовской интеллектуальной переработке шаг за шагом подвергается все возникающее по ходу повествования, все, что втягивается в него путем ассоциаций и ана-

---

памятью, то есть освобожденные от субъективности непосредственных, сиюминутных восприятий (Ауэрбах Эрих. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976, с. 531—532).

логий, иногда близлежащих, иногда самых внезапных и отдаленных.

Сюжет образован из бесконечного ряда звеньев, очень разных по содержанию, по своему событийному качеству, но совмещенных, уравниваемых единой интонацией размышления. Любое явление, захваченное течением романа и в данный момент находящееся в поле внимания — душевные состояния, характеры, отношения людей, вещи, пейзажи, произведения искусства,— может быть истолковано как выражение объемлющих его закономерностей. Именно поэтому Пруст, как о материи одного порядка, говорит о самом разном — о большом и о малом, о поворотных событиях и о гнездящихся в памяти подробностях. Пруст не меняет интонацию.

Пробиться к тому содержанию, которое вещи таят в себе и раскрывают художнику,— это познать (художественными средствами) *значение* вещи, явления в той или иной жизненной связи, соотнести его с элементами нового контекста, организованного и осмысленного «общими законами». Покуда художник не нашел это значение, он томится перед безгласной поверхностью вещей. Авторская медитация Пруста — безостановочный перевод всего, с чем встречается автор, на язык вновь открываемых им значений. Основным средством этого превращения вещей в *иные* Пруст считал метафору, которую в «Обретенном времени» он описывает как механизм аналитический: «Истина возникнет лишь тогда, когда писатель возьмет два различных предмета, установит их соотношения, в мире искусства подобные единому соотношению, вытекающему в мире науки из закона причинности...» Эти аналитические операции Пруст тут же называет метафорой. Разумеется, это далеко не всегда метафора в точном смысле, но всегда открытие нового отношения между вещами. Таким способом Пруст раскрывает, например, психологическое значение вошедших тогда в обиход телефона, автомобиля, которые меняют восприятие времени и пространства, создают новые формы общения между людьми. Подробное изображение туалетов Одетты Сван завершается фразой: «Под покровом конкретных форм оживало не выраженное до конца сходство с другими туалетами, более давними, которые не были на самом деле осуществлены портнихой или модисткой... Она была окружена своим туалетом, как утонченной и одухотворенной формой целого периода цивилизации».

Расчлененные элементы предмета вступили в «химическое соединение» (формулировка Пруста) с представлениями культурно-исторического ряда. Туалеты Одетты получают значение факта эпохи — ее эстетики и материальной культуры.

Пруст создал сам для себя модель метафорических изменений чувственно-конкретного — творчество вымышленного им художника Эльстира, воплощающее принципы импрессионистической и постимпрессионистической живописи. Так, во всей своей цветовой и предметной материальности описана картина Эльстира — гавань маленького городка. В то же время она описана как «метафора», как *идея* полного взаимопроникновения моря и суши в этом городе рыбаков и матросов. В пейзаже самого Пруста кувшинка, которую треплет течение реки, уподобляется неврастеникам (в частности, тетке Марселя — Леонии) или грешникам в Дантовом аду. *Значение* кувшинки — это метафорический узел, в котором психологический экскурс о маньяках сходится со столь характерными для Пруста культурными реминисценциями (Данте). Но предшествует этим соответствиям зримое, наблюденное изображение цветка: «Увлекаемый к одному из берегов, стебель его распрямлялся, удлинялся, вытягивался, достигал крайнего предела растяжения, затем струя снова подхватывала его, зеленый трос сворачивался и приводил бедное растение к его исходному пункту...» Но материальность Пруста не бывает бездумной. Это чувственность, всегда снятая интеллектуальной символикой.

Преображение вещей совершается у Пруста порою путем в сущности не метафорическим. «Два узорчатые купола деревенской церкви, конические, чешуйчатые, ячейчатые, в косых квадратиках, буро-желтые и шероховатые словно два колоса», лучи солнца под яблоней, которые отец Марселя разрывал своей палкой, «но они по-прежнему оставались прямыми и неподвижными», подробно описанные капли дождя, из которых «каждая, держась своего места, привлекает к себе следующую за ней каплю...» — всюду здесь основной предмет остается самим собой (куполом, яблоней, каплей дождя). Они не иносказательны, но репрезентативны. Их символическое значение рождается из контекста, поскольку они принадлежат благословенным пейзажам «потерянного рая» Комбре («настоящий рай — это всегда потерянный рай» — краеугольная формула Пруста). И одинокий мак, выросший на откосе,

«возвещает» Марселю «широкий простор, на котором волнами ходят хлеба и кудрявятся облака».

Идеи и общие законы Пруста питаются впечатлением. Пруст теоретически утверждал, что имеет дело не с впечатлением, а с воспоминанием; в этом часто видят особенность Пруста. Но это не так уж индивидуально. В искусстве впечатление всегда опосредствовано памятью и воображением. Пруст только сделал творческую память одной из основных философских и эстетических проблем своего романа; сделал ее предметом изображения.

Марсель, еще мальчик, потрясен первой встречей с Жильбертой. Он издали видит белокурую, рыжеватую девочку, с розовыми веснушками и черными глазами. Но в воспоминании Марселя «блеск ее глаз тотчас вставал... как ярко-лазурный, ибо она была блондинка; так что, если бы глаза ее не были такими черными — эта чернота наиболее поражала всякого, кто видел ее впервые,— я, может быть, не влюбился бы, как это случилось со мною, главным образом в ее голубые глаза» [1]. Столь мучительную в будущем любовь впервые приводит в движение характерно прустовский механизм: острое чувственное впечатление, переработанное идеей. Идее понадобилось, чтобы глаза были голубыми.

Изображая предсмертную болезнь и смерть бабушки Марселя, Пруст с большой силой исследует состояние жалости, жалости, которую Марсель и его мать стараются не обнаружить, даже не испытывать, не смея признаться себе в том, что они присутствуют при унижающем физическом разрушении любимого, почитаемого существа (у служанки Франсуазы, напротив того, искренняя привязанность к бабушке выражается потребностью жалеть и ужасаться). Жалость, которой так боится герой, не ограничивается фактом страдания; она, подобно искусству, работает подробностями — воспоминанием о беспомощной, седой голове в руках Франсуазы, решившей, что умирающую бабушку нужно причесать, о том, как бабушка снималась в большой шляпе с опущенными полями, чтобы внуку не осталось на память лицо, измененное

---

[1] А. Франковский переводит это место: «В ее воображаемые голубые глаза». В переводе Н. Любимова (М., 1973) этому соответствует: «эти глаза, показавшиеся мне голубыми». Мне кажется, что здесь следовало бы сохранить парадоксальность прустовского текста. У него речь идет прямо о голубых глазах («amoureux en elle de ses yeux bleus»).

болезнью; он же, не зная об этом, дал ей понять, что считает эту позу «ребяческим кокетством». Желания и страдания любви, муки жалости равно питаются впечатлением, приходящим из внешнего мира.

Неоднократно уже отмечалось, что прустовское изображение душевной жизни неоднородно, что показанный изнутри рассказчик и данные извне другие персонажи (за исключением отчасти Свана) существуют в разных категориях — социальной и внесоциальной.

Главный герой (рассказчик) — отпрыск очень определенно очерченной буржуазной среды, но сам он как бы освобожден от социальной обусловленности. Он освобожден, в сущности, и от характера. Его характер — только гипертрофия нервных реакций на любое воздействие, гипертрофия восприимчивости и интеллектуальной изощренности. Он поэтому наилучшее поле применения общих законов и внутреннего психологического анализа. Этот внутренний анализ принял у Пруста форму, необычайную по своей протяженности, непрерывности, скрупулезному нанизыванию одной психологической ситуации на другую. Но он не утратил традиции классического психологического анализа. Психологическое единство расчленяется, разносится по разным причинным рядам, складывается в новую структуру, со своей неожиданной логикой. Работают *мнимые парадоксы*, те самые, о которых говорил еще Руссо.

«Она ⟨мать героя⟩ не столько сожалела о моем отказе от дипломатии, сколько огорчалась моей приверженностью к литературе. «Да оставь,— воскликнул отец... Он уже не ребенок... Он может отдать себе отчет в том, что составит счастье его жизни». Слова отца, даровавшие мне свободу... очень огорчили меня в тот вечер... Теперь, подобно тому как автор пугается, видя, что его собственные мечтания, которым он не придавал цены, потому что не отделял их от себя, заставляют издателя выбирать бумагу, назначать шрифты, которые, может быть, слишком хороши для них, я задавал себе вопрос, является ли мое желание писать чем-то настолько значительным, чтобы мой отец по этому поводу выказывал такую доброту. Но главное... была мысль о том, что моя жизнь уже началась, более того, что последующее будет не особенно отличаться от предшествующего (тогда как до сих пор я считал, что стою на пороге моего еще не тронутого бытия, которое должно начаться только завтра утром). Другое, яв-

лявшееся, в сущности, не чем иным, как тем же подозрением в другой форме, была мысль, что я не стою вне Времени... Говоря обо мне «он уже не ребенок, вкусы его не переменятся» и т. д., отец внезапно заставил меня взглянуть на себя самого во Времени и вызвал во мне такое же уныние, как если бы я был... одним из тех героев, о которых автор сообщает нам в конце романа равнодушным тоном, особенно жестоким: «Он все реже и реже покидает деревню. Он поселился здесь навсегда». Психологический эпизод очень прустовский — с метафорой подбора бумаги и шрифтов, с обращением к литературе (герои прочитанных книг) и к большой, проходящей теме романа, теме времени. Но за всем этим мы узнаем классический механизм мнимого парадокса. Герой огорчился тогда, когда он должен был обрадоваться. Здесь разрушается наглядно прямая связь элементов душевного состояния, и расчлененные, возведенные к своим причинам элементы образуют новую группировку. Художественная структура здесь — *объяснение* одновременно общего закона и неповторимо единичной конкретности.

В разделе романа «Беглянка» Пруст анализирует механизмы забвения. Марсель очарован парком, в котором он некогда бывал с умершей Альбертиной. «Мне казалось, что причиной этого очарования было то, что я все так же любил Альбертину; тогда как истинная причина, напротив того, заключалась в том, что во мне разрасталось забвение, что воспоминание об Альбертине перестало для меня быть жестоким, то есть изменилось. Но пусть мы разбираемся в наших ощущениях — как мне казалось, я разбираюсь в причинах моей печали,— мы не в состоянии добраться до более отдаленного их значения. И подобно недомоганиям, о которых больные рассказывают врачу и благодаря которым он восходит к более глубоким, неведомым пациенту причинам болезни,— так и наши ощущения, наши идеи имеют только значение симптомов». Еще один характерный образец прустовского анализа: разложение элементарного отношения и сложение новой структуры, переход от единичного к общему закону, поддержанному метафорой (врач и пациент). И все это ориентировано на большие, проходящие через роман темы — времени, памяти, забвения.

Внутренний анализ сопровождает главного героя. Прочие персонажи даны извне, в пределах того, что мог знать рассказчик (принцип этот осуществляется,

впрочем, не вполне последовательно), и даны в категориях социальных. Иногда они — производное сочетаний социального с биологическим, в частности, с сексуальной спецификой, определяющей их поведение.

Появление в романе Свана сразу же сопровождается подробным сообщением об его положении в обществе — необычайном, поскольку этот выходец из богатой еврейской буржуазии в виде редчайшего исключения становится другом принца Уэльского, «одним из самых обласканных завсегдатаев великосветских салонов». Родные Марселя ничего не знают о двойной жизни Свана и подбирают для него очень скромный «социальный коэффициент, присущий ему лично, в отличие от других сыновей биржевых маклеров того же ранга...» Именно с такими присущими им лично «коэффициентами» вводятся в роман основные его персонажи. В литературе о Прусте отмечается постоянно, что его социология, узкая по охвату, представляет собой к тому же анахронизм, так как изображенная в романе аристократия в конце XIX века практически не была уже реальной общественной силой. При всей недостаточности политических и экономических представлений Пруста, его социальность как художественный метод замечательна дифференцированностью, учетом сложнейшей, разветвленной иерархии положений и отношений. Она предвещает в каком-то смысле современную микросоциологию, ориентирующуюся на самые дробные общественные группы и «роли». Социальность Пруста поэтому столь психологична. Ее детализированный чертеж образует черты отдельной личности. Такова Франсуаза, крестьянка и служанка, с ее смесью иерархического почтения и недоброжелательства к господам, с ее кодексом поведения, который «предусматривал такую сложность общественных отношений», что «приходилось предположить, что в ней было заключено весьма древнее французское прошлое, благородное и плохо понятое...» Такова, на другом полюсе, Одетта, в которой буржуазное начало совмещается с идеалами парижской кокотки, с навыками полуобразованной богемы. Социально каждое слово и движение Одетты, когда она в первый раз принимает у себя Свана среди «шикарных» орхидей и подушек из японского шелка, которые она с аффектацией небрежности кладет под ноги гостю. А в то же время «она искоса внимательно наблюдала, правильно ли расставляет лакей лампы на предназначенные для них священные места...

Она лихорадочно следила за движениями этого неуклюжего человека и сделала ему резкое замечание, когда он прошел слишком близко около двух жардиньерок, к которым она не позволяла ему прикасаться...»

В отличие от Бальзака, для Пруста подобные оттенки важнее общих социально-экономических соображений. Но микросоциология своеобразно сочетается у него с психологическим гиперболизмом. Франсуаза, Шарлюс, Вердюрены — в высшей степени монументальны. Порой мы встречаемся с монументальным изображением целых «пород», вроде обширной социально-психологической характеристики семейства Германтов.

Здесь сквозь социальные определения XIX века просвечивают свойства, приписанные сильным мира сего еще Лабрюйером. У всей породы общий, предсказывающий родовое поведение «коэффициент», но Шарлюса, например, личные органические качества — извращенность, артистизм, интеллектуальность, даже потенциальное безумие — отличают от его брата, ограниченного до тупости герцога Германтского. Так строится у Пруста персонаж.

В литературе о Прусте один из самых спорных вопросов — это вопрос о двухмерности или трехмерности его персонажей. На двухмерности, ирреальности персонажей Пруста настаивает в особенности Гаэтан Пикон, усматривая в этом не недостаток, но структурную особенность прустовского романа [1].

Двухмерность связывают с текучестью персонажей, рассыпающихся множеством несводимых к единству обличий. Но эта текучесть не безусловна. Она определяется прустовским пониманием любви как субъективного устремления, выдумывающего свой объект. Если обратиться не к декларациям Пруста, а к структуре его образов, то окажется, что в прустовском мире люди неуловимы только для тех, кто их любит. Альбертина или Жильберта— для Марселя, Одетта — для Свана, Морель — для Шарлюса. Для всех прочих они вполне *уловимы*, в своей мещанской или богемной жадности, ограниченности, жестокости. Настоящая Одетта, которую мучительно ищет Сван,— это Одетта, искоса следящая за движениями нерасторопного лакея.

---

[1] Picon Gaëtan. Lecture de Proust. Paris, 1963, p. 68—76.

Если мерить Пруста толстовской мерой, то персонажи его могут показаться призрачными. Но персонажи эти имеют другое назначение. В мире безостановочной авторской медитации люди и вещи — это иллюстрации, доводы, примеры (пусть даже широко развернутые). Исследовательский тон авторской речи превращает их в своего рода *препараты*, притом не лишая их материальной конкретности. Эта функция эталона «общих законов» требует нажима — выделенности, преувеличения объектов. Гиперболичность порой граничит с гротеском. Социальный анализ непроизвольно переходит в сатиру (хотя сатира, по существу своему, полярна анализу). В особенности все это применимо к прустовскому изображению прямой речи действующих лиц. Прямая речь количественно и функционально имеет для романа Пруста первостепенное значение — как материал, особенно поддающийся непосредственному наблюдению рассказчика, и поэтому непрерывно сопровождающий, иллюстрирующий его монолог. И это от многих десятков страниц, посвященных изображению перекрестного разговора на приемах и обедах, до анализа единичного речевого поведения, до отдельных слов и оборотов.

Гаэтан Пикон считает речь прустовских героев — так же, как их характеры,— ирреальной. Персонажи, утверждает он, говорят стереотипами, всякий раз выражающими их сущность, даже не индивидуальную, а типовую [1]. До известной степени это верно, но этим не исчерпывается значение прямой речи у Пруста.

Прустовский диалог — диалог аналитический, и, надо полагать, он внимательно присматривался к опыту Толстого. Но прямая речь у Толстого принадлежит и персонажу с его индивидуальным характером, и общей жизни, «второй действительности», небывало трехмерной. У Пруста же речь персонажа — это тоже препарат, и отношение к нему почти экспериментальное. Исследователь отобрал и увеличил то, что может подтвердить его концепцию. Принцип, противоположный диалогам Чехова, где важное утоплено в будто бы случайном. Прусту не нужна эта иллюзия реально протекающей жизни. Ему

---

[1] См. упомянутую книгу «Lecture de Proust», p. 61—63. Рамон Фернандес, напротив, подчеркивает значение опыта, реальности для формирования прустовских «общих законов» (Fernandez Ramon. Proust. Paris, 1943, p. 91—92, 98).

нужны бросающиеся в глаза примеры. Прустовский анализ речи — это порой своего рода художественная диалектология. Целые экскурсы посвящены великолепной речи служанки Франсуазы с ее древними национальными напластованиями. Она подробно сопоставляется, с одной стороны, с аристократической «простонародностью» словоупотребления герцогини Германтской; с другой стороны, с жаргоном городского мещанства, которым пользуется, гордясь своей просвещенностью, дочь Франсуазы. «Горы,— говорила дочь Франсуазы, придавая слову *интересный* отвратительный и новый смысл,— это совсем не интересно».

«Социальный коэффициент» слова строит характер. Диалектология Пруста в то же время психологична. Молодой лифтер бальбекского отеля, с которым беседует рассказчик, сообщил, «что в новом «положении», которое он должен «занять», у него будет более красивый «мундир» и более высокое «содержание»,— слова «ливрея» и «жалованье» казались ему устарелыми и неприличными». Лексика отражает жизненную позицию и в высказывании лифтера, и в речах приятеля Марселя Блока, сочетающих невоспитанность с книжным снобизмом, в частности с якобы *остроумной* имитацией античного слога. «Суки,— говорит Блок своим сестрам,— представляю вам всадника Сен-Лу, несравненного в метании копий... Застегните-ка ваши пеплосы на драгоценные аграфы, что за беспорядок? Как-никак это ведь не отец мой». Того же порядка явления — это заимствованная у «изысканных людей» манера Одетты, ставшей мадам Сван, «опускать артикль или указательное местоимение перед прилагательным, характеризующим человека», или манера ее дочери Жильберты произносить фразу, очень распространенную в то время: «Право, мой чай не имеет успеха!» — если какая-нибудь из ее подруг отказывалась от чашки чая.

Самый отчетливый, пожалуй, пример обращения Пруста с подобными словами-препаратами — это ставший знаменитым эпизод: Альбертина (после долгого перерыва) посещает в Париже Марселя. Марсель поражен «появлением некоторых слов, не входивших раньше в ее словарь» — они свидетельствуют о каком-то новом жизненном опыте. «Среда Альбертины... не могла дать ей слово «выдающийся» в том смысле, в каком отец мой говорил о каком-нибудь своем коллеге... «Отбор», даже в применении к гольфу, показался мне столь же несовместимым

с семейством Симоне, как сочетание этого слова с прилагательным «естественный» было бы невозможно в книгах, напечатанных за несколько веков до появления работ Дарвина. «Отрезок времени» я принял за еще лучшее предзнаменование». И далее: «Это было таким новшеством, таким явно наносным слоем, позволявшим предполагать самые капризные извилины в пластах, когда-то неведомых Альбертине, что при словах «с моей точки зрения» я привлек ее, а при словах «я полагаю» усадил на кровать... Такая перемена произошла со словарем Альбертины... словарем, где наибольшими вольностями было сказать о какой-нибудь чудаковатой особе: «Это — тип», или если Альбертине предлагали принять участие в азартной игре: «У меня нет таких денег, чтобы их терять»... фразы, которые бывают продиктованы в таких случаях своего рода буржуазной традицией, почти столь же древней, как церковные песнопения... Всем этим фразам г-жа Бонтан научила Альбертину одновременно с ненавистью к евреям и почтением к черному цвету, который всегда уместен и всегда приличен..»

Если Пруст интересуется фразеологией как таковой, то в еще большей мере он стремится постичь словоупотребление человека как выражение тайных пружин и общих законов его душевной жизни [1]. На самом высоком напряжении Пруст ведет огромные, перекрещивающиеся диалоги, прослеживая их ассоциативную логику — с ее социальными стереотипами и личными темами,— подвергая разъятию каждую реплику своих персонажей, в поисках ее скрытых мотивов и подлинного *значения*. За всем этим несомненно стоит художественный опыт Толстого.

Прустовский механизм сплошного, так сказать, синхронного перевода прямой речи на язык разоблачающих авторских комментариев можно было бы показать только на больших пространствах. Ограничусь поэтому примерами анализа отдельных выражений — анализа уже не лексического, а только психологического порядка. Желание познакомиться с теткой Альбертины Марсель скрывает от влюбленной в него Андре. «Почему же в один из этих дней у нее вырвалось: «Я *как раз* видела тетку Альбертины!» Правда, она не сказала мне: «Ведь из ваших слов,

---

[1] Ср. то, что Н. Я. Рыкова в упомянутой уже статье говорит о «патологии поведения» у Пруста (с. 14—15).

брошенных как будто случайно, я поняла, что вы только о том и думаете, как бы познакомиться с теткой Альбертины». Но, по-видимому, именно с этой мыслью, которая жила в сознании Андре и которую она сочла более деликатным скрыть от меня, связывались слова «как раз». Они принадлежали,— поясняет Пруст,— к категории слов, не рассчитанных «на сознание того, кто слушает, и все же понятных для него в своем истинном значении, подобно тому как в телефоне человеческое слово становится электричеством и опять превращается в слово, чтобы быть услышанным».

В подобной роли, в другом случае, выступает словосочетание *очень хорошо*. Только после смерти Свана герцогиня Германтская решила пригласить к себе его дочь Жильберту. «В конце завтрака Жильберта сказала робко: «Мне кажется, вы очень хорошо знали моего отца».— «Ну, разумеется»,— сказала мадам де Германт меланхолическим тоном, показывающим, что она понимает горе дочери, и с искусственно подчеркнутым напряжением, означавшим, что она пытается скрыть свою неуверенность в том, что действительно помнит отца Жильберты. «Мы очень хорошо его знали, я помню его *очень хорошо*» (в самом деле она могла его помнить; он приходил к ней почти каждый день в течение двадцати пяти лет)». Сван когда-то развлекал и очаровывал герцогиню, питая в ней иллюзию дружбы. Но мертвый Сван стал для нее опять человеком низшей социальной породы.

Сквозь разные социальные формы Пруст прощупывает все те же, на разных уровнях единообразно у него действующие, классические пружины — корысти, эгоизма, тщеславия, прибавив к ним новейшую, столь важную для него пружину *снобизма*. Это, действительно, связывает его,— как считает Альбер Тибоде,— с традицией великих французских моралистов. Неубедительны поэтому попытки представить Пруста писателем, стоящим по ту сторону добра и зла. Рамон Фернандес, например, утверждает, что у Пруста не может быть иерархии ценностей, что главным героем, выражающим точку зрения автора, управляют только ощущения и интеллект, и поэтому он этически абсолютно пассивен[1]. В этом есть своя логика, но, невзирая на логику, Пруст непосредственно различает добро

---

[1] См.: Fernandez Ramon. In Search of the Self. Proust. A collection of critical essays. New York, 1962.

и зло. Его социальный анализ, как всякий социальный анализ, оценочен. Социальное бытие, изображенное в романе Пруста, предстает как царство жестокости, лжи, равнодушия и предательства, сочетающихся притом с ограниченностью ума, в лучшем случае с умом поверхностным и бесплодным.

Читатель не может сомневаться в отношении автора к тому, что герцогиня Германтская сближается с вдовой и дочерью Свана как бы назло покойнику, которому при жизни — с каким-то изощренным садизмом — отказывала в исполнении этого страстного его желания, что она творит зло, когда под первым же предлогом велит остаться дома лакею, собиравшемуся на свидание с невестой. «У нее даже сердце сжалось» от зависти к не зависящему от нее счастью этого лакея.

Фернандес прав в том смысле, что в пределах своего мировоззрения Пруст не мог обосновать объективно свое изображение зла и добра. Он сделал другое — ввел в роман страну блаженного детства, потерянный рай Комбре и две фигуры — бабушку и мать, воплощение доброты, чистоты, преданности, душевной тонкости и умственного изящества. Два эти образа предназначены заменить в романе логическую обязательность существующего в нем нравственного критерия. Их присутствие служит мерой оценки, в художественном произведении неизбежной.

3

Литература имеет дело со свойствами, характерами, поступками — со всевозможными формами обобщенного поведения человека. А там, где речь идет о поведении, любые жизненные ценности оказываются в то же время ценностями этическими. Тем самым между литературой и этикой существует нерасторжимая связь. Художественное созидание образа человека есть в то же время его оценка, строящая образ изнутри. От своих оценочных функций никогда никакая литература не могла уйти — ни провозглашавшая высокое бесстрастие писателя (школа Флобера, например), ни перетасовывавшая критерии добра и зла (например, декадентство конца XIX — начала XX века). В смещенном, парадоксальном виде этические критерии действительны были и для позднейшего литературного «имморализма» — поскольку все эти направления предлагали свою *модель поведения.* Для декадентства категория зла — одна из самых основных и структурных. Декадентство могло прославлять зло, но не могло быть этически безразличным. Оно не могло даже обойтись без понятия *греха*, и потому декадентство так легко вступало в контакт с догматической религией, казалось бы, ему противопоказанной.

Литература сопряжена с этикой, но литература нового времени[1] не воспроизводила однозначно нормы и догмы господствующей этической системы или одной из господствующих систем. Искусство для этого чересчур динамично. В этом отношении особенно показателен классицизм; именно потому, что над ним как будто всецело властвовали нормы — этические, политические, эстетические, логические. Для искусства классицизма нормы имеют глубокое организующее значение (как для романтизма структурное значение имеет борьба с нормами), — но отнюдь не математически точное. Трагедия (высшее из созданного французским классицизмом) изображала людей, пораженных страстями. Согласно нормам мышления XVII века, страсть, противостоящая долгу, добродетели, —

[1] Не касаюсь здесь принципов литературы церковной, средневековой, вообще непосредственно связанной с догматическими учениями.

это слабость, которая нередко влечет к пороку и преступлению[1]. Но ведь именно изображением страсти драматург трогал и восхищал своего зрителя. Восхищение зритель не привносил от себя; оно было задумано автором и представляло собой эстетический факт. В предисловии к «Федре» Расин говорит, что только «гнев богов ввергнул» его героиню «в беззаконную страсть, которая ей самой внушает ужас». Страсти в этой трагедии, утверждает Расин, «выведены лишь затем, чтобы показать порождаемое ими смятение, а порок изображен в ней красками, которые заставят постичь и возненавидеть его во всем его безобразии». Отчасти это было рассчитано на умиротворение церковных и светских тартюфов, отчасти отражало религиозные воззрения Расина, ученика аскетически настроенных янсенистов. Как бы то ни было, Расин очень хорошо знал, что он потрясает сердца современников не назидательным изобличением порока, а зрелищем течения страстей, со всеми их изгибами и поворотами. В третьей песне «Искусства поэзии» Буало теоретически обосновал это противоречие между этической нормой и художественной практикой классицизма, особенно расиновского:

De cette passion la sensible peinture
Est pour aller au cœur la route la plus sûre.
Peignez donc, j'y consens, les héros amoureux;
Mais ne m'en formez pas des bergers doucereux.
. . . .
Et que l'amour, souvent de remords combattu,
Paraisse une faiblesse et non une vertu[2].

Для рационализма, расчленявшего человека на разные способности, а бытие — на раздельные сферы, наряду с ценностями религиозными, с этическими ценностями, предписанными велениями разума, существовала сфера светских оценок, разработанная средой, к которой принадлежали первые зрители трагедий Расина. В этой сфере царил культ страстей, законы галантности, воспетые

[1] Декарт в трактате «Страсти души» (1649) призывал умерять и ограничивать те из страстей и аффектов, которые могут иметь разрушительное действие.

[2] Чувствительное изображение этой страсти — вернейшее средство трогать сердца. Изображайте же — даю на это согласие, — влюбленных героев, но не превращайте их в слащавых пастушков... И пусть любовь, часто вступающая в борьбу с укорами совести, предстанет нам слабостью, а не добродетелью *(франц.)*.

в свое время прециозной литературой. Как ни далеко ушло от придворной галантности проникновенное расиновское исследование страсти и чувства — с его гуманистическими традициями,— все же и моральные навыки среды, и множественность ценностных критериев рационалистического сознания важны для эстетики Расина, вообще для эстетики классицизма. Организованная множественность воплотилась в самой иерархии классических жанров. Каждый из них был, в сущности, формой выражения той или иной системы ценностей, и системы эти принадлежали разным, расчлененным между собой сферам бытия. Поэтому один и тот же поэт мог в духовных одах перелагать псалмы, в анакреонтической лирике одновременно воспевая пиры и сладострастие.

Отголоски этой этически-эстетической многопланности находим и в русской культуре — вплоть до людей пушкинского поколения. Пушкин и его сверстники, воспитанные на французском рационализме XVII — XVIII веков, сохраняли какие-то его черты на всех дальнейших ступенях своего развития. Для романтического сознания подлинная ценность — это бесконечное или конечное, одухотворенное бесконечным; все вне этой сферы лежащее является низким. Рационализм же умел мыслить сосуществование разных оценочных уровней и разного рода благ. И в этом смысле он, хотя и в абстрактной форме, отражал реальность социального бытия данной среды. Наряду с христианскими благами — государственное благо, столь далекое от христианского милосердия и отрешения от земных сует. К государственным ценностям (в 1810—1820-х годах они в принципе были непререкаемы для русских людей всех направлений) примыкала специфическая сфера дворянских ценностей с особым, сословным, понятием чести, с культом воинской доблести, с культурой светских качеств, ориентированных на страсть («науку страсти нежной») как на высший свой предел. На другом уровне располагался эпикурейский мир молодой удали, пиров, умственных и чувственных наслаждений. Высшим и низшим благам отводилось свое место, и они не отменяли друг друга. Народность, свобода, творчество были для Пушкина высшими ценностями, общественными и этическими, но из этого, скажем, вовсе не вытекало безусловное отрицание жизни большого света. Отношение Пушкина к свету двойственное. Он осуждал его безжалостность, суету, вероломство. И в то же время ценил в нем

культуру наиболее разработанных форм общения образованной среды.

Впоследствии, в атмосфере буржуазного позитивизма, множественность этических критериев превратится в эклектический хаос «мертвой морали», о которой с отвращением писал Герцен. Но этическая иерархия классически стройного пушкинского сознания гармонична. Она отражена соотнесенностью тем и форм его творчества, разными его стилистическими пластами — и это даже в ту пору, когда он так далеко ушел от жанровой системы своей юности[1].

Литература проникнута этическими проблемами и оценками, но соотношение их с господствующими нормами поведения не укладывается в однозначную формулу. Еще очевиднее это на романтическом материале. Ранний немецкий романтизм (поздний немецкий романтизм пришел к церковному католицизму — в конечном счете к самоотрицанию) имеет религиозную окраску, но это религиозный субъективизм. С догматической точки зрения, грех и соблазн несут идеи романтического индивидуализма, иронии, гениального произвола, обожествления чувственности и плоти («Люцинда» Фр. Шлегеля, «Письма о Люцинде» Шлеермахера). Позднейший романтизм, в байроническом его варианте, в высшей степени занят проблемами добра и зла, но решения его полемичны, парадоксальны. Вместо добродетели — индивидуалистическая категория избранности; этической она является в той мере, в какой налагает на личность определенные обязательства, без которых избранность не может реализоваться. Избранная личность — носительница свободы, высшей ценности, находящей свое выражение в романтической иронии, позднее в романтическом демонизме. Романтический демон — в своем роде положительный герой. Он не отрицает высшие нравственные цели, но скорбит об их неосуществимости. Он понимает красоту законов добра, хотя не хочет и не может им следовать. Его зло есть трагическая реакция свободолюбивого духа на миропоря-

---

[1] У зрелого Пушкина иерархическая гармония социально-этических представлений отчетливо сказывается в его письмах. Сравним письма Пушкина русские и французские, французские — к женщинам и к Чаадаеву или Раевскому, его письма светские и дружеские, письма к невесте и письма к жене, — все это разные аспекты жизни, и каждому из них соответствует свой слог. В письмах Пушкин сохранял особый язык для предметов важных.

док, исключающий истинное добро. «*Who* covets evil For its own bitter sake?» [1] — говорит байроновский Люцифер («Каин»). «Зло порождает зло»,— говорит Печорин. Демонический герой — всегда жертва собственного зла. Это решающий его признак. Своего демонического каторжника Вотрена Бальзак сделал злодеем, грандиозным, но низменным. Это означало уход от идеологии романтизма.

Решения романтизма и даже классицизма не догматичны, но ни тот, ни другой не подвергали сомнению обязательность этических велений. Сверхличны, тем самым непререкаемы веления бога, абсолюта, сверхличны даже метафизически понимаемые требования избранной личности, поскольку это требования ее духа, которым эмпирический человек обязан подчиниться. Даже этический натурализм, естественная нравственность, оперировавшая понятиями врожденных свойств человека, удовольствия, пользы, предполагала сверхчувственную санкцию своих предпосылок. Естественная нравственность уживалась иногда с положительными религиями, обычно с деизмом [2]. Природа, разум, естество человека мыслились как порожденные высшей творящей силой и законы их как абсолютные в своем роде. Позднее этика западного утопического социализма, при всем ее гедонизме, исходила из религиозных представлений, не требующих дальнейшего доказательства. В лице Конта и ранний позитивизм искал еще для себя трансформированную религиозную форму. Вот почему сознанию второй половины XIX века, атеистическому или колеблющемуся между верой и неверием, задана была новая и трудная задача: предстояло заново обосновать критерии ценности и принципы поведения человека, найти их *обязательность*. Это и стало величайшей задачей безрелигиозной этики.

Индивидуализм, не уравновешенный абсолютами, индивидуализм без присущих романтизму трансцендентных утешений приобретал трагические черты (если не вырождался в обывательский эгоизм). В обстановке разрастаю-

---

[1] Кто стремится к злу ради его собственной горечи? *(англ.)*

[2] «Воля справедливого и благого бога заключается в том, чтобы сыны земли были счастливы и чтобы они пользовались всеми удовольствиями, совместимыми с общественным благом»,— формулирует Гельвеций. (См.: Гельвеций К. А. Соч. в 2-х томах, т. 2. М., 1974, с. 46).

щегося позитивизма с небывалой еще неразрешимостью предстали основные противоречия индивидуалистического сознания: противоречие между безусловно ценной личностью и ее биологической природой (страдание, старость, смерть); противоречие между безусловно ценной личностью и ее социальной природой — невозможность вывести эту ценность из данных единичного, изолированного человека. Атеистический пессимизм Шопенгауэра, сложившийся еще в 10-х годах XIX века, овладевает умами во второй его половине. Единичное сознание обладает самодовлеющей ценностью, и оно конечно — это противоречие, для индивидуализма безвыходное, становится исходной посылкой этики пессимизма. Факт смерти (без обещания личного бессмертия) становится основным доводом в пользу бессмысленности существования. Но противоречие не кончается на этом. Формула «жизнь бессмысленна, потому что человек смертен» — сама по себе логически недостаточна. Как будто бессмыслица, длящаяся вечно, была бы лучше временной бессмыслицы? Идею вечной жизни человек принимал только в форме бессмертия души, то есть иного, непостижимого для него модуса бытия. Идея же вечно длящейся эмпирической жизни для человека, как таковая, не только не утешительна, но непредставима и ужасна. В третьей части «Путешествий Гулливера» Свифт расправился с этой мечтой с помощью образа дряхлых, отвратительных струльдбругов, получивших дар земного бессмертия.

Атеистическое сознание требовало не бесконечности жизни, но смысла жизни, как связи, неотлучно присутствующей в любой точке жизненного процесса. Грандиозным документом этих поисков атеистического сознания XIX века, его психологического и морального опыта является «Исповедь» Толстого.

Тринадцатого апреля 1855 года Толстой записал в своем дневнике: «Тот же 4-й бастион (один из опаснейших участков севастопольской обороны.— *Л. Г.*), который мне начинает очень нравиться, я пишу довольно много... Постоянная прелесть опасности, наблюдения над солдатами, с которыми живу, моряками и самым образом войны так приятны, что мне не хочется уходить отсюда, тем более, что хотелось бы быть при штурме, ежели он будет». Страх смерти, о котором в «Исповеди» говорится так много, это тот философский страх, который мог совмещаться с личным бесстрашием, в высшей степени

свойственным Толстому[1]. «Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожался бы неизбежно предстоящей мне смертью?» — формулирует в «Исповеди» Толстой основное содержание пройденного им кризиса. Вся совокупность современных положительных знаний отвечала ему на вопрос о смысле жизни: «Ты — временное, случайное сцепление частиц... комочек чего-то. Комочек преет. Прение это комочек называет своей жизнью. Комочек расскочится — и кончится прение и все вопросы».

Для Толстого никогда не существовало мысли, не имеющей отношения к жизненной практике. Истинные философы всех времен,— говорит в «Исповеди» Толстой,— Екклезиаст, Будда, Сократ, Шопенгауэр[2] утверждали бессмысленность жизни. Если это так, то самоубийство — единственный последовательный вывод из их утверждений. Толстой был близок к самоубийству, но сначала он захотел присмотреться к тому, что удерживало его и удерживает других от этого логического шага. «Жить в положении Соломона, Шопенгауэра — знать, что жизнь есть глупая, сыгранная надо мною шутка, и все-таки жить, умываться, одеваться, обедать, говорить и даже книжки писать. Это было для меня отвратительно, мучительно, но я оставался в этом положении... Жизнь есть бессмысленное зло, это несомненно,— говорил я себе.— Но я — жил, живу еще, и жило и живет все человечество. Как же так? Зачем же оно живет, когда может не жить?» Толстой искал логическую ошибку и нашел ее в том, что он проглядел законы жизни несметного числа обыкновенных людей. Из них многим (преимущественно народу, крестьянству) дано непосредственное религиозное чувство, вера, но, оказывается, своего рода вера есть и у лишенных религии. И в «Исповеди» слово *вера* получает расширенное значение: «И я понял, что вера в самом существенном своем значении... не есть только отношение человека к богу... вера есть знание смысла человеческой жизни, вследствие которого человек не уничтожает себя,

[1] Позиция Толстого напоминает об изречении Паскаля: «Бояться смерти следует находясь вне опасности, а не в минуту опасности; потому что нужно быть мужчиной».

[2] Толстой не заметил, что Шопенгауэр принял меры против практического истолкования его утверждений. Он отрицал целесообразность самоубийства на том основании, что единичный человек все равно не может истребить главное зло — мировую волю.

а живет... Если человек живет, то он во что-нибудь да верит... Если он не видит и не понимает призрачности конечного, он верит в это конечное; если он понимает призрачность конечного, он должен верить в бесконечное».

К оправданию жизни Толстой-моралист пришел в «Исповеди», исходя из своих новых религиозных взглядов, но Толстой-психолог сказал в «Исповеди», что для социального человека жить — значит иметь интересы и цели, что переживание ценностей является для него неотъемлемой формой восприятия мира. Это и есть, по Толстому, *вера в конечное*. Социальный человек включен в разветвленнейший механизм целей, интересов, разрешаемых задач, творческих побуждений. Среди них он прокладывает свою колею выбора и оценки. Выбор поведения (если это не чисто рефлекторный акт) — предпочтение лучшего худшему, высшего низшему. Поэтому разнообразные интересы человека получают неизбежно также этический смысл.

Толстой обратил внимание и на то, что самую мысль о бесцельности жизни пессимисты и скептики считали нужным утверждать в письменной форме [1]. Если жизнь не имеет смысла, то и писать не имеет смысла. Зачем же этот человек пишет? — Чтобы написать о том, что нет смысла писать, если жизнь не имеет смысла... Так возражает логика. Но неопровержимая логикой необходимость отдать свою мысль, свое творчество и труд внеположному миру — свидетельствует об исходном для социального человека переживании общих связей и себя в общей связи. Это переживание человек получает, хочет он того или не хочет, вместе с содержанием своего сознания, общественным, культурным, вместе со своим языком — как носителем общих значений. Чувство связи не исключало, впрочем, ни психологически противоположных состояний одиночества, изоляции, ни самых жестких и сильных эгоистических побуждений. Переживание общих связей, эта «вера в конечное», как говорит Толстой, могла быть эмпирической, стихийной, и могла быть сознательно направлена на цели — прежде всего социальные,— предстающие

---

[1] «Никто не мешает нам с Шопенгауэром отрицать жизнь. Но тогда убей себя... а не вертись в этой жизни, рассказывая и расписывая, что ты не понимаешь жизни».

как безусловная сверхличная достоверность и потому этически обязательные.

Индивидуалистическая личность считает себя безусловно ценной и в то же время не может вывести эту ценность из себя самой, потому что все, что человек осознает в себе как значительное, — всегда общезначимо, то есть значение это существует в общем сознании определенной среды определенного времени. Но как без сверхчувственных предпосылок обосновать эту общезначимость? XIX век напряженно ищет. Попытки были разные. Это и западный буржуазный утилитаризм, и русский революционно-демократический вариант утилитаристической морали, и новая естественная нравственность Гюйо. Наряду с этим научный социализм вырабатывал свои этические решения, опираясь на материалистическую диалектику. Но они не были освоены реалистической литературой XIX века — ни западной, ни русской.

Этические поиски, о которых здесь идет речь, наталкивались на сопротивление религиозной мысли, отрицавшей обычно самую возможность безрелигиозной этики. В России второй половины XIX века вопрос этот приобрел особую остроту — философскую и политическую. Если нет бессмертия души, то жизнь человека бессмысленна; если жизнь человека бессмысленна, то он полагает, что ему *все дозволено*. Это идея Достоевского. К ней близки и размышления славянофилов. Хомяков в статье «По поводу Гумбольдта» с величайшим удовольствием цитирует книгу Штирнера «Единственный и его достояние». В абсурде буквально понятой Штирнером единичности человека Хомяков видит неизбежное завершение всей истории индивидуализма [1].

В 1847 году, полемизируя с Кавелиным, Юрий Самарин утверждал, что нерелигиозным путем нельзя вывести закона «обязательного для всех» [2], а в письмах к Герцену конца 1850-х и 1860-х годов — что нравственно поступающим атеистам непременно присуща бессознательная религиозность и что Герцен сам с религией еще «не расквитался на чистоту» [3]. Идея «бессознательной религиозности» продержалась до самого конца XIX века. Ее можно найти (вместе с отрицанием всех доводов

---

[1] Хомяков А. С. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1911.

[2] Самарин Ю. Ф. Соч., т. 1. М., 1900, с. 41.

[3] «Русь», 1883, № 1, с. 38.

атеистической морали) у Владимира Соловьева, в его книге «Оправдание добра».

«Бессознательная религиозность» была, однако, недоказуема. А факты не оставляли сомнения. Практика русской общественной жизни показала, что атеисты и нигилисты способны на великие подвиги и жертвы. Толстой, которого поведение человека интересовало еще больше, нежели принципы поведения, в «Исповеди» прямо говорит о том, что неверующие его современники нравственнее верующих: «Как теперь, так и тогда явное признание и исповедание православия большею частью встречалось в людях тупых, жестоких и безнравственных и считающих себя очень важными. Ум же, честность, прямота, добродушие и нравственность большею частью встречались в людях, признающих себя неверующими».

Революционная ситуация, с ее пафосом борьбы и служения народу, непосредственно обнаруживалась поведением демократической молодежи. Но теоретическая мысль хотела найти законы этого поведения, заложенные в природе личности, биологической и социальной. Утилитаризм, столь влиятельный в XVIII и в XIX веке, пытался сохранить равновесие между эгоистическими и альтруистическими побуждениями человека — от Бентама с его «наибольшим счастьем для наибольшего числа людей» до эволюционной нравственности Спенсера, который считал, что альтруистические свойства, то есть благоприятствующие интересам рода, закрепляются в индивиде наследственностью. Но этика правильно понятого личного интереса бессильна была доказать *обязательность* перехода от частной пользы к пользе «наибольшего числа». Этика русской революционной демократии, впервые сформулированная Чернышевским в виде теории «разумного эгоизма», испытала, конечно, воздействие философии утилитаризма, но историческая ее суть совсем другая, поскольку эта теория была практической программой поведения «новых людей». Несмотря на свою утилитаристическую оболочку, «разумный эгоизм» предполагал безусловное господство общественных интересов и целей; в служении этим целям человек и находит высшее из доступных ему удовольствий. Обращаясь к людям, готовым последовать за Рахметовым и ему подобными, Чернышевский предостерегает: «Не следуйте за ними, благородные люди, говорю я, потому что скуден личными радостями путь, на который они зовут вас; но благородные люди не слушают

меня и говорят: нет, не скуден, очень богат...»[1] Разумный эгоизм не мог теоретически свести концы с концами; мерой удовольствия не измерялось то, что требовало жертвы и страдания. Психологически невозможным было представление о человеке, которому идти на казнь, на каторгу *приятнее*, нежели сидеть дома со всеми удобствами. Марксизм утверждал совсем другое; он говорил о процессе *отчуждения* от личных интересов интересов классовых, которые предстают как «идеальные» и «всеобщие»[2] и в качестве таковых переживаются отдельной личностью.

Среди безрелигиозных этических концепций середины XIX века своеобразное явление представляет собой этика Герцена. В ней можно различить разные наслоения: гедонистические элементы, вообще присущие утопическому социализму; преобразованный реализмом (так Герцен называл свое мировоззрение), но неизжитый полностью индивидуализм; традиции русской дворянской революции, критерии поведения, непосредственно подсказанные антикрепостническим и революционно-демократическим движением в России, практикой революционной борьбы на Западе. Противоречивость этих сочетаний не позволила Герцену решить поставленные им вопросы, но ставил он их с чрезвычайной требовательностью и силой.

Юный Герцен — романтик; он исповедует идею романтической личности, абсолютно ценной потому, что она несет в себе ценности всего мира. В наброске 1836 года «Вторая встреча» Герцен вкладывает в уста сосланного польского революционера заветную формулу героического жизнепонимания: «Одна мысль: *я перенес это* — исполняет гордостью и наслаждением... Да, одна мысль эта достаточна, чтоб вознестись над толпою, которая так боится всяких ощущений и лучше соглашается жить жизнью животного, нежели терпеть несчастия, сопряженные с жизнию человека...» (I, 129). В этой формуле и презрение к «толпе», и уверенность в том, что герой отличается от толпы именно тем, что вершит дело ее освобождения. Решение проблемы героя и «толпы» здесь революционное и в то же время романтически субъективное: бремя высоких нравственных обязательств предназначено не для

---

[1] Чернышевский Н. Г. Полн. собр. соч., т. 11. М., 1939, с. 210.

[2] См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Изд. 2-е, т. 3, с. 234.

всех, но для избранных. В сущности, обязательств и нет, а есть *условия* реализации героя, железный закон испытаний, «сопряженных с жизнью человека».

На рубеже 1840-х годов Герцен порвал с романтизмом. Но какие-то отголоски романтических решений проникли в ту концепцию поведения человека, которую он развивает в статьях 1840-х — начала 1850-х годов. Наиболее прямые и развернутые высказывания Герцена по вопросам этики сосредоточены именно в произведениях этого периода — в цикле статей «Капризы и раздумье», в «С того берега» и «Письмах из Франции и Италии». В двух последних, уже бесцензурных, книгах этика открыто сопряжена с политикой. Герцен развивает теорию «высокого эгоизма», противопоставляя его низменному «гнусному эгоизму». Герценовская концепция эгоизма полемична и учитывает одновременно разных противников: официальную церковную мораль, обывательскую моральную рутину, славянофилов с их ученым православием и воинствующим антииндивидуализмом, гегельянцев с господством абсолютного и отвлеченно всеобщего над частным и единичным. Полемический смысл герценовской этики «высокого эгоизма» очевиден, каково же ее положительное содержание? Посредством каких критериев отделяется «высокий эгоизм» от «гнусного», и в чем его этическая обязательность? У Герцена есть суждения, предвосхищающие теорию «разумного эгоизма», но по сути своей его «высокий эгоизм» — идея другого порядка. Несмотря на некоторую гедонистическую окраску своих воззрений, решающие для себя критерии Герцен ищет не в пользе, не в удовольствии, не в фейербаховской любви, но в *деянии* (требование «одействотворения» — одно из главных для Герцена 40-х годов). Деяние это, конечно, не мыслится как некая беспредметная активность, но как акт исторический и социальный. И вот *обязательность* гуманистических целей этого деяния — непосредственно для него очевидную, отражающую практику освободительного движения,— Герцен так и не смог обосновать.

Высший смысл человеческой жизни для Герцена достигнут, когда реализация общественных ценностей и целей становится в то же время личным творческим актом. Герцен хотел гармонически согласовать интересы личности с требованиями общества, сохранив притом равноправие и равновесие обоих начал: «В самом колебании между двумя мирами — личности и всеобщего — есть

непреодолимая прелесть; человек чувствует себя живою, сознательною связью этих миров...» (II, 64).

Этой теорией двух миров — равноправных и раздельных, хотя и ищущих соединения,— Герцен открыл свою систему фиктивному представлению о чистой личности, которая вступает во взаимодействие с обществом, как бы независимо от личностей пребывающим. Герцен утверждает: личность суверенна и не должна быть пожертвована «общим понятиям»,— выдвигает ли эти общие понятия церковь, гегельянская доктрина государства, даже революция, в ходе которой буржуазия обманывает народ словами — *свобода, равенство, родина.* «Лицо, истинная, действительная монада общества, было всегда пожертвовано какому-нибудь общему понятию, собирательному имени... Для кого работали, кому жертвовали, кто пользовался, кого освобождали, уступая свободу лица, об этом никто не спрашивал. Все жертвовали (по крайней мере, на словах) самих себя и друг друга» (VI, 126). Это из «С того берега». Но там же, в «С того берега», Герцен призывает к революции и даже к экстерминации старого мира. Тогда же, в частном письме к московским друзьям, изображая эпизоды парижских уличных боев 1848 года, Герцен рассказал о женщине, которую национальные гвардейцы застрелили на баррикаде со знаменем в руках, «и девушка лет двадцати подошла к ней, поцеловала ее, взяла знамя и стала гордо перед ружьями. Национальный гвардеец прострелил ее насквозь, и она склонилась, как цветок, с своим знаменем» (XXIII, 90). Герцен не сомневается в том, что эта женщина на баррикаде и девушка, берущая у нее знамя из рук,— знали, «кому жертвовали». У Герцена двойной критерий — он отвергает общие понятия, сформулированные церковью или государством, крепостническим или буржуазным, и он признает общие понятия, отражающие требования революционного народа.

Этика революционного деяния по существу своему требовала ценностей, вне и выше личности стоящих. От этого теоретического шага Герцен уклонился ради прав суверенной личности. Но фактически Герцен безоговорочно, как само собой разумеющееся, принимает «собирательные имена» — *народ, свобода, родина, социальная справедливость,* в их революционном и демократическом смысле. Предпосылкой всех дальнейших этических построений Герцена является, таким образом, личность, которой уже заранее присуща определенная система социально-

моральных ценностей, со всеми вытекающими из них обязательствами, с жертвами,— если нужно. Но из суверенной личности невозможно было логически вывести всеобщую обязательность этих обязательств. Сложившаяся в 40-х годах герценовская этика революционного деяния не могла поэтому стать моделью массового поведения. Она обращена к тем, для кого общественное дело, с его опасностями и жертвами, является свободным и сознательным творческим актом.

Герценовская этика деяния — один из замечательнейших эпизодов в истории атеистического сознания середины XIX века. Она полярно противостоит другой атеистической системе, завладевшей умами во второй половине века, шопенгауэровской этике сострадания. Обоснованием ей служила философия Шопенгауэра в целом, его учение об единстве мировой воли, проявлением которой является отдельный человек. Интуитивно человек постигает это единство, скрытое от него расчленяющей работой его разума. «...Если в глазах какого-нибудь человека пелена Майи, principium individuationis, стала так прозрачна, что он не делает уже эгоистической разницы между своею личностью и чужой, а страдание других индивидуумов принимает так же близко к сердцу, как и свое собственное, и потому не только с величайшей радостью предлагает свою помощь, но даже готов пожертвовать собственным индивидуумом, лишь бы спасти этим несколько чужих... Ни одно страдание ему не чуждо более» [1]. Обязательность этики сострадания заложена, таким образом, в метафизическом устройстве человека; исходное же ее условие — понимание жизни как зла и страдания.

Люди, однако, продолжали жить и преследовать общественные и личные цели; распространение пессимистических учений не могло поэтому искоренить потребность в теоретическом оправдании жизни. Для Герцена оправданием жизни было целенаправленное деяние, акт исторический. К концу 1870-х и к 1880-м годам относится попытка Гюйо обосновать нравственность биологически, натуралистически, как неотъемлемо присущую природе человека. Этические критерии Гюйо ищет в самом факте

---

[1] Шопенгауэр Артур. Полн. собр. соч., т. 1. М., 1900, с. 393.

жизни. Инстинкт ее сохранения порождает эгоистические устремления человека, неистребимая потребность в расширении, распространении жизни (Гюйо называет эту экспансию *нравственным плодородием*) порождает альтруизм. Жизненная сила реализуется тогда только, когда человек «выходит из себя» — любовью, творчеством, героизмом. В любви вне человека находящееся становится им самим, в акте творчества он сам становится вне себя находящимся. Возможности человека Гюйо превращает в нравственное долженствование: «я могу — значит, я должен». В отличие от многих позитивистов-агностиков, допускавших веру в сверхчувственное, Гюйо — убежденный атеист; программную свою книгу он назвал: «Esquisse d'une morale sans obligation, ni sanction» («Очерк морали без обязательств и санкций»). В философской литературе уже отмечалось, что Гюйо отчасти предвосхищает Ницше. Но различие между ними существенно. Ниспровергая положения традиционной морали (особенно христианской), Ницше, в сущности, заменил ее другими — и весьма жесткими — требованиями, ориентированными на будущего «сверхчеловека». Гюйо, напротив того, хотел по-новому обосновать классическую мораль альтруизма и любви к людям, избавив ее от сверхчувственных предпосылок. Учение Гюйо — пример недоказуемости долженствования в этике, пользующейся натуралистическими критериями; ибо из чего следует, что экспансию своего чувства жизни человек обратит непременно в альтруизм, а не в ницшеанскую «волю к власти» или попросту в угнетение слабейших?

Поведению, обоснованному биологическими предрасположениями или личными способностями и возможностями, угрожает относительность всех его ценностей и целей. На месте объективного смысла может оказаться более или менее налаженная система иллюзий, для жизни столь необходимых, что порой они продолжают работать даже на тех, кто уже знает об их иллюзорности.

Позднее в западной социологии XX века сложилась тенденция к пониманию человека как существа, управляемого не осознанным нравственным выбором, но разными механизмами, внушающими ему групповые ценности и нормы. Это означало отказ от сформулированной Достоевским этической альтернативы — либо абсолютные ценности, либо «все дозволено». В своем поведении человек может уклоняться от социальных норм, но ему не уйти от

принятых его средой критериев, потому что они уже стали неотъемлемой оценочной формой его сознания.

А наряду с этим характерны попытки довести до своего рода обязательности субъективные этические установки. Такова, в частности, этика французского атеистического экзистенциализма, с ее концепцией человека, который сам предписывает себе нормы поведения и поступает так в силу своего душевного устройства.

В романе Камю «Посторонний» («L'étranger») жизнь дважды абсурдна: жизнь вообще и жизнь этого именно человека, который просыпается, завтракает, едет на службу, обедает, возвращается домой... и т. д. Но человек любит ее в бессмысленной разорванности и равноправии ее мгновений (никакой иерархии, потому что никаких общих ценностей). Он хочет жить — особенно приговоренный к казни. На этом кончается ход мысли в романе. Но в трактате своем «Миф о Сизифе» Камю совершает отсюда логически неправомерный переход к героическому самоутверждению. Счастлив Сизиф, бросающий вызов богам. К человеку-Сизифу со всех сторон сбегаются — истина, свобода, гордость, мужество в безнадежной борьбе. Откуда все это берется? Из чего следует, что это хорошо? Что означает вообще — хорошо или плохо? Мы, впрочем, знаем, откуда это пришло. Много уже написано о том, что этика французского экзистенциализма 1940-х годов отразила практику французского Сопротивления [1]. Это объяснение историческое, психологическое. Логическое же обоснование невозможно. Ибо все утверждаемое Сизифом могло бы стать ценностью только в связной иерархии некоего общего сознания, которое, не спросясь отдельного человека, формирует его жизненный опыт. Иначе, духовное богатство Сизифа — это лишь условие самоутверждения, система необходимых и потому *сознательно принимаемых* иллюзий.

Но вернемся к XIX веку. Даже беглый взгляд, выявляющий некоторые аспекты этических усилий второй половины века, показывает, как противоречива, пестра, сложна была нравственная проблематика, сквозь которую реалистический психологизм — русский и французский — прокладывал себе дорогу. Его создавали умы, отказавшиеся от религии или безвозвратно утратившие цельность

---

[1] См., например: Соловьев Э. Ю. Экзистенциализм (статья вторая). — «Вопросы философии», 1967, № 1.

и твердость веры. Колебания атеистической этики между критериями социальными и натуралистическими, между поисками нравственной обязательности и бесстрастным изучением механизмов оценки, между детерминизмом и личной ответственностью были питательной средой художественного анализа мотивов и типов поведения.

С концом романтического периода перенапряженность личного самосознания не уменьшилась — напротив того, она осложнилась скрупулезным выявлением *подробностей*. Атеистическое сознание отказывается от готовых решений вопросов жизни и смерти. Этическая проблематика тем самым мучительно обострилась, ценности пересматривались; психологический анализ становился все изощреннее, потому что теперь должна была быть раскрыта обусловленность каждого душевного движения — в процессе нравственных поисков.

Одно из величайших своих творений — «Смерть Ивана Ильича» Толстой создал уже в пору своих религиозных установок. Но замечательно, что все мы читаем «Смерть Ивана Ильича», внутренне обходя, «забывая» гармонический конец произведения, то радостное просветление, к которому Толстой приводит Ивана Ильича в последние его минуты. «Смерть Ивана Ильича» остается психологическим вскрытием безрелигиозного сознания XIX века, и написать эту повесть мог только человек, прошедший тот опыт неверия, который изображен Толстым в «Анне Карениной», в «Исповеди».

Этическая дифференциация свойственна реализму столь же неотъемлемо, как дифференциация характеров, языка и проч. Вместо суммарной модели поведения, обоснованной религиозным или метафизическим пониманием души, многообразные, переменные критерии, складывающиеся исторически, определяемые социально. Нестабильность ценностных критериев, затрудненность их обоснования совмещалась с необходимостью этих критериев, без которых никакая социальная деятельность вообще невозможна. Неоднократно отмечалось противоречие между резко оценочными суждениями великих французских романистов второй половины XIX века и догмой натуралистической объективности, бесстрастия. Но противоречие здесь, в сущности, мнимое. Никто из реалистов XIX века никогда не проповедовал этический нигилизм. Речь шла не об *отношении* писателя к жизненным фактам, но о способе их изображения, который и должен был

быть объективным, «бесстрастным»[1], то есть предоставляющим читателю самому делать выводы из оценочных возможностей, заложенных писателем в его произведение. Второе издание «Терезы Ракен» Золя вышло с эпиграфом из Тэна: «Пороки и добродетели — такие же неизбежные результаты социальной жизни, как купорос и сахар — продукты химических процессов». Однако и вдохновитель позитивизма Тэн сохранил в своей вызывающей формуле категории порока и добродетели. Он вовсе не объявляет факты этически безразличными, но говорит о способе изучения их генезиса и причинно-следственных связей. Позднее, в «Экспериментальном романе» Золя назвал писателей-натуралистов будущими «хозяевами добра и зла».

На позитивистской почве даже самые большие умы не могли избежать эклектичности этических обоснований. Гуманистические критерии, принятые без проверки и без ответа на роковой вопрос о причинах их обязательности, эволюционная, наследственно воспитуемая нравственность Спенсера, шопенгауэровская мораль сострадания — все это сочеталось между собой и сочеталось с другими ценностями, эстетическими, познавательными, определявшими поведение и потому получавшими этический смысл. Для Флобера, например, это — творчество и научное познание истины, стоящее того, чтобы пожертвовать ему всем остальным.

Среди скрещивающихся, колеблющихся социальных и моральных критериев оценки роман второй половины XIX века решал задачи анализа душевной жизни; в частности, одну из главных социально-психологических задач — как совместить детерминизм с фактом вины и ответственности человека? Вопрос о свободе воли, над которым веками работала философская, теологическая, научная мысль, имел и свой художественный аспект. Человек физиологически и социально обусловлен, его характер, его поведение есть результат уходящего в бесконечность причинно-следственного ряда. Поэтому человек не виноват, вина и ответственность переносятся на среду. Но

---

[1] Переписка Флобера свидетельствует о страстном его отношении к событиям общественной и частной жизни. М. Бонвит в книге, специально посвященной этому вопросу, показывает, сколь изменчивым и сложным явлением было флоберовское *бесстрастие* — даже в литературном плане. См.: Bonwit Marianne. Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité. Berkeley and Los-Angeles, 1950.

ведь и среда исторически обусловлена, следовательно как бы *не виновата.* И уж тем паче не виновата история. Эта логика не могла быть, однако, логикой художественного творчества. Персонаж писателей-детерминистов подлежит суду и оценке, как и живой человек, и по той же причине: по невозможности какой бы то ни было духовной жизни и практической деятельности без убежденности людей в том, что им доступен свободный — пусть ограниченный обстоятельствами — выбор своих поступков. Человек не может действовать, то есть жить, не полагая себя свободным. Без этой рабочей гипотезы и литература, исследующая его душевную жизнь, не может делать свое дело. В отличие от механистического, биологического детерминизма, детерминизм марксистский признает этот выбор поведения — акт общественно обусловленного сознания.

Для натуралистической литературы, отчасти для школы Флобера, концентратом социального зла является среда. Но среда состоит из людей и познается через человека, который и есть частица этого зла. Пассивный ли он его носитель или активная злая сила? Это решалось поразному. Преобладала гуманистическая тенденция снимать ответственность с угнетенных и слабых и оставлять ее за угнетателями, вообще за сильными мира сего, — хотя детерминированы и угнетатели. Мопассановские крестьяне не виноваты в жестоких и уродливых чертах своего быта, но этого никак нельзя сказать о мопассановских буржуа — от «честных мерзавцев», изображенных в раннем рассказе «Пышка», до омерзительного мужа героини романа «Жизнь», до торжествующего подлеца Дюруа («Милый друг»). Дюруа виноват. Это убеждение читатель не привносит от себя; оно задано ему самой структурой романа — расстановкой его оценочных акцентов.

В социальном романе XIX века свободная воля персонажа и тем самым его нравственная ответственность возрастают вместе с его привилегированностью; принадлежность к господствующему слою воспринималась как увеличенная возможность выбора своих поступков.

Другой аспект вопроса о вине и правде, о нравственной ответственности человека — это аспект исторический. Историзм должен был увидеть зависимость моральных решений от исторической ситуации, от положения человека в расстановке общественных сил. Такой подход особенно характерен для раннего реализма, складывавшегося

в пору напряженной работы историографической мысли, вскоре после того, как французские историки 1820-х годов (Тьерри, Гизо, Минье, Барант) уже выдвинули идею борьбы классов. Прежде всего это относится к творчеству Пушкина. Политические идеи зрелого Пушкина определялись в обстановке очень трудной, в годы, непосредственно следовавшие за крушением декабризма. Пушкин понимал, что объективный идеал социальной справедливости может не совпасть с тем, что человек считает наиболее подходящим для своей социальной группы, что и эти групповые нормы в свою очередь не тождественны тому, что является наилучшим из практически возможного. Но даже и мыслимая практическая возможность отнюдь не совпадает с той неразумной реальностью, с которой приходится считаться (такой реальностью для Пушкина был режим Николая I). Каждому из этих уровней присущи были свои ценности и оценки.

Но декабристская монолитность не просто распалась в сознании Пушкина; она заменилась связью пушкинского историзма, новой соотнесенностью противоречивых элементов. Историзм в его художественных претворениях Пушкин всегда мыслил как «шекспировский взгляд», то есть взгляд, охватывающий многообразие вещей, закономерность, необходимость их многообразия, несовпадения. Пушкинский историзм поэтому знает правду разных, противоборствующих исторических сил. Так, в «Медном всаднике» есть правда Петра и правда Евгения, в «Капитанской дочке» — правда Пугачева и правда капитана Миронова [1]. У Швабрина же нет правды; он представляет не исторические пласты России, как Пугачев или Миронов, но только своекорыстные, личные интересы. Он служит сначала царской, потом пугачевской России, не веря ни в ту, ни в другую. Он, в сущности, вне истории.

Позднейший реализм XIX века сосредоточил внимание на социальных определениях человека и анализе его душевной жизни. Реалистический детерминизм практи-

---

[1] О «Медном всаднике» в этом плане см. работу И. М. Тойбина «Философско-историческая поэма А. С. Пушкина „Медный всадник"», («Учен. зап. Курск. пед. ин-та», 1968, вып. 55). Своеобразно поставлен вопрос о правде пушкинского Пугачева в статье М. Цветаевой «Пушкин и Пугачев». — В кн.: Цветаева Марина. Мой Пушкин. М., 1967.

чески, вопреки отвлеченной логике, совмещался с этическим отношением писателя к своему предмету, с осуждением зла и признанием понятий вины и ответственности. Но отношение это принимало разные формы, воплощалось разными средствами изображения человека.

Решающее значение для этой дифференциации этических оценок имело прежде всего изображение *извне* и изображение *изнутри*. Полярным и крайним художественным выражением двух этих способов явились, с одной стороны, сатира, всегда синтетическая, с ее стереотипами, накладываемыми извне на изменчивое течение жизни, с другой стороны — психологический анализ, беспощадно обнажающий скрытые мотивы и в то же время объяснением этих мотивов в какой-то мере «отпускающий вину».

Художественное познание душевной жизни проделало огромный путь от типологических масок рационализма до текучих состояний и побуждений в романе XIX и XX веков. И на этом пути неуклонно изменялось отношение между изображаемым и его оценкой. Рационалистическое свойство есть в то же время оценка, оценка задана в нем. Рационалистический поступок ничего не хочет знать о возможности своего происхождения из разных мотивов, о возможности разных своих значений в жизненном контексте. Человек лжет,— следовательно, он — лжец; если он лжец — он лицо отрицательное.

Эта поэтика вовсе не замечала различия между ретроспективными и суммарными свойствами-оценками (лжец, скупой, честолюбец, кокетка и т. п.) и органическими реакциями человека или приобретенными социальными навыками. Между тем основным объектом для психологического романа XIX века стали именно биологические и социальные предпосылки, в своем взаимодействии порождающие характер и поведение персонажа.

Первичные качества нервной организации человека, его ума, воли, чувствительности сами по себе еще не являются этическим фактом. Это материал, который может отлиться в противоположно оцениваемые формы общественного поведения. Оказалось, что человек обладает и свойствами другого порядка — вторичными, которые воспитывает в нем среда. Можно быть *от природы* храбрым, но нельзя, скажем, быть от природы вежливым или добросовестным.

Вместе с классицизмом из литературы ушла унифицированная система свойств. Единство мотива, действия,

этической оценки оказалось размытым. И все же в дореалистической литературе отношение мотива к поступку остается прямым — каким бы оно ни было усложненным. Оценка же в общих чертах заранее задана сентименталистским или романтическим идеалом избранной личности, естественного чувства и проч. И сентиментализм, и романтизм чрезвычайно много внимания уделяли миру чувств, переживаний своих персонажей. Но этого недостаточно для того, чтобы нравственные вопросы получили в произведении новый структурный смысл. Для этого принцип изображения изнутри понадобилось сочетать с новой многосторонней и дробной обусловленностью душевных движений, то есть понадобился реалистический психологизм.

Психология XIX века опиралась на интроспекцию как на один из главных способов познания обусловленности душевных событий. Психологический роман эпохи становится на точку зрения своего героя, изображаемого изнутри. Материалом ему служил человек, прошедший через самоосознание, самонаблюдение. Речь идет здесь о типе сознания, не о том, конечно, чтобы каждый герой психологического романа XIX века непременно занимался самонаблюдением.

То, что извне существует как свойство, как поступок, предстает изнутри процессами, мотивами, и предстает в другой оценочной связи. Психологический анализ показал, что изнутри человек не осознает себя обладателем точно именуемых качеств, что он не формулирует внутренне: «я — подвижник» или: «я — личность кристальной чистоты»,— не только из скромности, но и потому, что он не может это сказать, оставаясь в пределах внутреннего опыта, с его толчеей разнонаправленных влечений.

Точно так же человек не формулирует: «я — негодяй, подхалим, склочник, завистник...» Он не верит, что разные причины (их-то он видит изнутри) разных его поступков, приводящих к разным последствиям, можно назвать одним словом. Если он применяет к себе однозначные формулы, это значит, что он посмотрел на себя извне, со стороны. Это и происходит, когда человек строит свой образ, порой моделируя при этом не только возвышающие, но и унижающие его черты. Это обходный путь, на котором и пакость обретает свою эстетику и тем самым становится «значительной» и интересной. В ряде

произведений — начиная «Записками из подполья» — Достоевский исследовал подобное синтетическое к себе отношение, уживающееся с жесточайшим самоанализом.

Наряду с этим психологическая литература постоянно показывала, как человек изнутри видит себя не таким, каким видят его другие. Вот, например, завистник. Это известно всем его знакомым; это не подлежит сомнению, потому что любое соприкосновение с чьим-либо благополучием вызывает у него неизменную реакцию протеста. Изнутри же человек видит ту, как ему представляется, закономерность, с которой он каждый раз реагирует протестом, потому что чужое преуспеяние, оживляющее в нем старые обиды, в каждом отдельном случае кажется ему неправомерным. Протестуя, он даже испытывает благородное негодование. И весь этот строй перемежающихся чувств хотят исчерпать одним грубым понятием — *зависть*! Но окружающие в свою очередь уверены в том, что возобновление неизменной, единообразной реакции означает наличие замеченного ими качества. Скандалист, склочник изнутри видит, как к каждому скандалу он пришел каким-то для него убедительным путем. В одном случае он «не мог стерпеть» несправедливости, в другом — не выдержали нервы, в третьем — возмутило хамство и проч. И будто все это одно и то же, и все называется сварой.

То, что изнутри есть процесс, единичность и множественность, неуловимая однозначным словом, то извне — форма, сумма, название. Эти этические общие понятия, слова-определения, слова-приговоры социально необходимы. Без них невозможно людям понять друг друга, без них общество не могло бы сопротивляться силам, для него разрушительным. Социально-психологический роман XIX века очень внимателен к общим этическим требованиям, но он хочет познать человека во всем впервые открывшемся многообразии его обусловленности; и аппарат психологического анализа он устанавливает как бы изнутри, чтобы увидеть душевные явления такими, какими они предстали бы человеку в процессе самонаблюдения. Изображение изнутри (в сочетании с новым принципом обусловленности) изменило этический статус романа. Не потому, что анализ отменял зло, но потому, что изнутри зло и добро не даны в чистом виде. Они восходят к разным источникам, приводятся в движение разными мотивами.

Споры вокруг кантовского категорического императива насчитывали уже много десятилетий, а моралисты XIX века все еще не договорились о том, кого же считать хорошим человеком — способного ли ради принципа подавлять свои вожделения или, напротив того, человека чистой души, чьи непосредственные влечения в наименьшей мере отклоняются от нормы. Как бы ни решался этот вопрос, но неадекватность мотива и поступка открыла разнообразнейшие возможности перед аналитическим психологизмом.

Аналитический метод исходил из того, что в сознании не только плохого, но и хорошего человека проносится множество неупорядоченных побуждений, в том числе побуждений эгоизма, корысти, недоброжелательства, зависти, тщеславия и проч. Эти мелькающие внутренние мотивы могут быть общими у хорошего и у плохого; различно же их поведение, потому что один из них включен в систему социальных запретов, моральных навыков, совести и ответственности, другой от всего этого свободен. Он часто опасен не особой преступностью желаний, но именно этой простотой поступков, ничем от желания не отделенных.

Толстой — это неоднократно отмечалось — показывал дурные мысли хороших людей. Любящая мать, графиня Ростова, испытывает недоброжелательство к будущему супружескому счастью дочери; Николай Ростов, вспоминая первую встречу с понравившейся ему княжной Марьей, не может удержаться от мыслей об ее огромном состоянии; княжна Марья не в силах подавить желание смерти отца, который ее терзает. Но желание отделено от поведения непереходимой чертой. Старая графиня для счастья дочери сделает все возможное, княжна Марья преданно ухаживает за умирающим отцом. А вот Анатоль Курагин, не лишенный даже какого-то животного добродушия (в отличие от жестокого Долохова), страшен именно отсутствием пространства между желанием и поступком. Пока Наташа влюблена в Анатоля, ей тоже передается эта жуткая простота и свобода. При первой же встрече с Анатолем (в театральной ложе) «она со страхом чувствовала, что между им и ей совсем нет той преграды стыдливости, которую она всегда чувствовала между собой и другими мужчинами. Она, сама не зная как, через пять минут чувствовала себя страшно близкой к этому человеку. Когда она отворачивалась, она боялась,

как бы он сзади не взял ее за голую руку, не поцеловал бы ее в шею». Толстой показывает механизм, отодвигающий поступок от импульса или сближающий их до предела. Предельное сближение не только страшно, оно противоестественно; совпадать они не должны.

Аналитический психологизм знает и другое несовпадение — поступка и его социально-моральной оценки. Поступок, расцениваемый положительно той или иной средой, поступок объективно даже героический, самоотверженный, может иметь мотивы, с точки зрения той же среды, отрицательные (тщеславие, злоба, расчет), и наоборот, добрые намерения и даже высокие качества души могут вовне привести к отрицательному результату. От человека отчуждается объективная общественная функция его поведения и получает разный, даже противоположный смысл в разных жизненных контекстах.

В реалистическом психологическом романе XIX века художественная специфика этических решений зиждется на расчлененности прежде нераздельно связанного. Общественная функция человека, его положение в исторической расстановке сил отделяется от его поведения в каждой конкретной ситуации; и оно в свою очередь не всегда адекватно его личным свойствам. Мотивы рассматриваются изнутри, поступки — как бы на стыке внутреннего и внешнего мира. Наконец, определение социальной функции человека накладывается извне на эмпирию его внутренних проявлений — подход, наиболее свойственный сатире. Сатира устремлена к гиперболе, к сознательному нарушению пропорций. Но подобие сатиры иногда возникает непроизвольно и при стремлении писателя к аналитической точности определений. Возникает тогда именно, когда изображение социальной функции отключено от внутренних состояний человека, от противоречивой целостности его сознания.

Представление о том, что хорошее дело непременно делают хорошие люди, и наоборот — своего рода наивный реализм этического мышления, который психологическая литература хотела пересмотреть. В рассказе «Губернатор» (опубликован в 1906 году) Леонид Андреев сделал, например, характерную попытку изобразить в своем роде неплохого человека, совершившего особенно черный, страшный поступок, которому нет прощения. Губернатор приказал стрелять по рабочим, жаловавшимся на невыносимую свою жизнь. Губернатор изображен изнутри, со

своими сомнениями, с сожалениями о необдуманном, внезапно вырвавшемся приказе, со своим человеческим страхом и своеобразным мужеством. И все это ничего не меняет в осуждении *извне*. Поступок губернатора — абсолютное зло, логически вытекающее из того зла, которое представляет собой выполняемая им функция. Губернатор будет убит. Это знают и этого ждут все вокруг, и ждет, как необходимости, читатель. Это знает сам губернатор, он знает также, что это правильно и иначе быть не может. И Андреев словами губернатора схематически формулирует: «Жаль только, что никто не узнает вот этих моих честных и храбрых мыслей. Все другое знают, а это так и останется. Убьют, как негодяя». До личных, честных и храбрых мыслей губернатора-убийцы никому нет дела. Он негодяй по своей общественной роли, и как таковой будет уничтожен.

Леонид Андреев примыкает здесь к традиции XIX века. Осудив губернатора как факт общественного бытия, он одновременно утверждает, что аналитически разъятая внутренняя жизнь человека не представляет собой чистое зло. Горький пошел дальше. В 1920—1930-х годах одна из его сознательно поставленных задач — изображение абсолютного зла изнутри, объяснение, отключенное от оправдания, даже частичного, относительного. Провокатор в рассказе «Карамора» (1924) рассмотрен подробно в своем внутреннем движении к предательству, со всей логикой этого движения. Но сочувствие, сострадание читателя исключено — так задумана эта вещь. Уже Толстой показал возможность подобных построений. Он показал, что внутренний анализ не всегда снимает проблему вины, а порой может обходиться и без смягчающих вину психологических оговорок. Такова этико-психологическая структура образа Николая I в «Хаджи-Мурате». Николай I — фигура, хотя для повести и существенная, но эпизодическая. Горький же на протяжении четырех томов изображает Клима Самгина изнутри, в подробностях всех его помыслов и душевных состояний. В отличие от андреевского губернатора, от Караморы, Клим Самгин так и не совершает ничего особенно преступного. Но неосуществленное предательство сопровождает Самгина, как тень. Это его *возможность*, без которой распалась бы структура характера, без которой нельзя было бы изнутри как абсолютное зло изобразить человека, прожившего жизнь

на приблизительном уровне поведения, принятого его средой.

Г. А. Гуковский считал, что русский послегоголевский реализм всецело перенес ответственность на среду, освобождая от нее отдельного человека (сам Гоголь, по его мнению, судил еще и среду, и человека). «Такое глубокое и прогрессивное в ту эпоху, хотя и не лишенное механистичности, понимание данного вопроса» — вообще тенденция детерминистического реализма XIX века. Новое решение вопроса принесла революционная мысль XX века. Горький впервые сознательно сочетал обусловленность с ответственностью, потому что для него «человек не только следствие среды, но и творец ее» [1].

Такова концепция Г. А. Гуковского. Она верна применительно к Горькому, чья политическая целеустремленность привела к крайнему заострению оценок, но нельзя согласиться с характеристикой этической позиции реализма XIX века в целом. Социальная и психологическая литература XIX столетия судила человека, — может быть, не совсем логично, вопреки своему пониманию детерминизма. Применительно к художественному произведению осуждение и одобрение не есть вывод читателя ни из деклараций писателя, ни из его известного читателю мировоззрения. Осуждение и одобрение даны читателю внутри художественной системы.

Исторические условия, в которых развивалась русская литература XIX века, побуждали ее к сугубо острым оценкам. И не только отрицательным. Для русской литературы с ее правдоискательством особенно важно понятие добра, положительных жизненных ценностей. Но буквально понятый детерминизм в логическом своем развитии должен был бы снять не только зло, но и добро, превратив его в безразличный продукт физиологических и социальных данных.

Русская литература XIX века так или иначе должна была отвечать на вопросы, поставленные освободительным движением. Поэтому особое, отчетливо структурное значение получило в ней распределение ответственности между сильными и слабыми, угнетателями и угнетенными, казалось бы в равной мере детерминированными. Это в первую очередь относится к антикрепостнической

---

[1] Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М. — Л., 1959, с. 451—465.

литературе 1840-х годов («Записки охотника» Тургенева[1], «Антон Горемыка» Григоровича).

С усложнением психологического анализа усложнялись этические оценки, и значение их возрастало. Русский психологический роман определился как роман идеологический. Невозможно представить себе героя-идеолога — Печорина, Базарова, Пьера Безухова — без нравственной ответственности и свободы выбора своих поступков. Основной конфликт идеологического, интеллектуального героя XIX века — это уже не конфликт внешних враждебных обстоятельств и не конфликт заранее заданного, единообразного противостояния личности обществу (романтизм); это конфликт *свободный* в том смысле, что он возникает из разума и совести интеллектуального героя[2].

Достоевский (вина и свобода воли — ключевые для него темы) не разделял господствующей детерминистической концепции эпохи. Толстой ее принимает. Но если нет писателя XIX века, у которого обусловленность была бы столь всепроникающей, как у Толстого, то нет и писателя, который бы с большим напряжением ставил вопросы нравственной ответственности. Особенно острая и личная их постановка у Толстого связана с тем пониманием отношения между писательским делом и жизнью, о котором шла уже речь. Дневники Толстого, все его «правила» и программы самовоспитания свидетельствуют о том, что не было для него в жизни ничего, оставшегося за порогом этического суждения. В этом смысле Толстой — вершина того нравственного движения, которое начал Белинский, отстаивая значение «гривенников» от равнодушия романтической этики с ее избирательностью, с ее разделением вещей на подлежащие мораль-

---

[1] Например, Виктор — герой тургеневского рассказа «Свидание» («Записки охотника») — крепостной лакей, лицо угнетенное. Но в рассказе он сам выступает в роли угнетателя, обидчика крестьянской девушки. И Тургенев изображает Виктора с подчеркнутым осуждением, даже отвращением. Без всяких скидок на обстоятельства.

[2] Западная литература XX века вернулась отчасти к связанному конфликту, притом в самой крайней его форме. Так в особенности у Кафки, с его человеком, подавленным объективным ужасом внешней силы, человеком, которого судят, осуждают, казнят — и ему неизвестно за что («Процесс»), или тем, которого неизвестная ему сила неизвестно почему превращает в насекомое («Превращение»).

ному суду и не подлежащие. Беспредельное в принципе расширение сферы моральной ответственности имело в то же время решающий смысл для Толстого-писателя. Оно соотносится с широтой реалистического охвата действительности [1], с трактовкой любого ее явления как возможного носителя художественных значений.

Толстой показал детальнейшую обусловленность человека и всеобъемлющую его ответственность. Он понимал, что как мыслитель и как художник он должен дать отчет в этом противоречии. Пытаясь с ним справиться, Толстой в эпилоге «Войны и мира» различает в человеке разум, оперирующий категориями причинности и необходимости, и «сознание», постигающее собственную свободу. «Вопрос состоит в том, что, глядя на человека, как на предмет наблюдения с какой бы то ни было точки зрения, — богословской, исторической, этической, философской — мы находим общий закон необходимости, которому он подлежит так же, как и все существующее. Глядя же на него из себя, как на то, что мы сознаем, мы чувствуем себя свободными... Вы говорите: я несвободен. А я поднял и опустил руку. Всякий понимает, что этот нелогический ответ есть неопровержимое доказательство свободы. Ответ этот есть выражение сознания, не подлежащего разуму... Всякий человек, дикий и мыслитель, как бы неотразимо ему ни доказывали рассуждение и опыт то, что невозможно представить себе два разных поступка в одних и тех же условиях, чувствует, что... как бы это ни было невозможно, это есть, ибо без этого представления свободы он не только не понимал бы жизни, но не мог бы жить ни одного мгновения».

Увлечение Толстого Шопенгауэром началось, когда роман «Война и мир» в основном был уже закончен. 10 мая 1869 года Толстой писал Фету: «То, что я написал, особенно в эпилоге, не выдумано мной, а выворочено с болью из моей утробы. Еще поддержка то, что Шопенгауэр

---

[1] Для Толстого, впрочем, как и для всех писателей XIX века, практически существуют границы изображаемого. Сопоставляя дневники Толстого с толстовским художественным использованием автобиографического материала, можно убедиться в том, что и он смягчал психологические коллизии. Так, в дневнике 1863 года первый год семейной жизни изображен порой очень жестокими и неблагообразными чертами. Этот опыт использован в описании первого периода семейной жизни Кити и Левина, трудного периода взаимного привыкания. Но в романе все гораздо суммарнее, чем в дневниках, и неблагообразные черты пропущены.

в своей «Wille»[1] говорит, подходя с другой стороны, то же, что я». В качестве одного из таких совпадений Толстой мог воспринять учение Шопенгауэра о детерминированности и свободе воли. По Шопенгауэру, в мире явлений, познаваемых разумом, безусловно господствует причинность (закон достаточного основания). Но воля (вещь в себе) может достигнуть интуитивного самопознания, приводящего ее к самоотрицанию и к освобождению от мотивов, то есть от причинности.

Шопенгауэр противопоставляет разум и волю, Толстой — разум и «сознание». Не буду вдаваться в рассмотрение этой философской проблемы по существу. В данной связи важно другое — Толстому непременно нужно было отделаться от безусловного, механистического детерминизма, чтобы мыслить человека обусловленным и нравственно ответственным одновременно.

В толстовском персонаже зло осуждено как обусловленное социальной средой. Но по убеждению Толстого в человеке есть некая общечеловеческая сущность, свободная человечность, которая раскрывается не только в Болконском, увидевшем небо Аустерлица, но и в Каренине у постели больной Анны. Потому именно этот человек и может быть виновен. Он ведь мог выбрать высшее — отрешение от суеты или любовь и прощение; и он — виноват, когда выбирает суету или злобу.

С точки зрения реализма понимание положительного героя как добродетельного героя — в высшей степени архаично. Это не мешало реализму (толстовскому в том числе) иметь своих положительных героев — тех, что по своей устремленности соответствовали политическим, социальным, моральным идеалам писателя, не превращаясь, однако, в формулу этого идеала.

Толстой полагал, что даже лучшие люди испорченной «господской» среды не могут быть избавлены от тщеславия, суеты, чувственности, злобы. Поэтому, чтобы в созидаемом Толстым мире выполнять положительную функцию, не обязательно не иметь недостатков, но обязательно выбрать стремление к правде и добру. Пьер Безухов в молодости ведет развратную жизнь, что не мешает ему быть положительным героем. Пьер — «симпатичный». Но Нехлюдов (в «Воскресении») не симпатичен, скорее даже неприятен; и это тоже не мешает ему по месту, занимае-

[1] Имеется в виду «Мир как воля и представление».

мому в романе, быть положительным толстовским героем. Беспутный Пьер, эгоистичный Нехлюдов, прижимистый помещик Левин — все они правдоискатели, и потому люди положительной функции. Но не Стива Облонский, добрый, скорее умный, благожелательный, но лишенный нравственных требований. В отличие от безответственного Облонского, Вронский — человек строгой ответственности и ограниченного, но точного благородства. Но Вронский насквозь детерминирован. Он неспособен к прорывам в духовную свободу, как Левин и даже Каренин. Поведение Вронского безукоризненно в пределах понятий определенной среды. Даже его страсть, переходящая эти пределы, светской среде в своей эстетике все же понятна (над Карениным, брошенным женой, эта среда издевается, Левин для нее — забавный, а то и вредный чудак). Только после самоубийства Анны Вронский перестает быть точным воспроизведением модели русского джентльмена. Вина и ответственность разрушили этот механизм.

Отношение между обусловленностью и свободой разное в разных персонажах Толстого. Обычно толстовский персонаж тем свободнее, чем он проблемнее, идеологичнее. На одном полюсе, скажем, Пьер Безухов, на другом — Берг или Наполеон. Ни Берг, ни Наполеон нравственных вопросов не имеют. Но лишить Пьера Безухова или Левина свободы выбора значило бы лишить эти фигуры всякого смысла, уничтожить их сюжетное движение, которое и есть история принимаемых ими решений [1].

Толстой различал мир, постигаемый разумом, в котором безраздельно господствуют отношения причинности, и внутренний мир «сознания», где царит никакой логикой не опровержимая уверенность человека в том, что он свободно выбирает свои поступки. Эта философская двойственность имеет у Толстого и свое художественное выражение. Свободные душевные решения его интеллектуальных героев в то же время крепко вплетены в общую причинную связь действительности. Болконский дважды переживает душевное просветление, переоценку всех отношений, *потому что* он тяжко ранен (второй раз смертельно). Нравственный переворот в Пьере Безухове совершается

---

[1] В толстовском человеке из народа внутреннее «сознание» слито с его натуральной обусловленностью и противостоит только искусственно навязанным формам (солдатчина Каратаева, например).

потому, что он попадает в плен, подвергается действию невероятных, никогда не испытанных ощущений и впечатлений, встречает Каратаева и проч. Это один ряд, строго причинный; но приводит его в действие только встреча с другим рядом мотивов, возникающих из внутреннего закона личности [1]. Левина, проводящего бессонную ночь перед тем как сделать предложение Кити, Левина на охоте, на покосе с мужиками и во многих других обстоятельствах Толстой исследует как психический механизм, крайне чувствительный к разнообразнейшим впечатлениям извне, мгновенно и гибко на них реагирующий. Как же обусловлен моральный кризис, изображенный в последней части романа и завершающий образ Левина-идеолога? Даны два импульса — одним из них начинается процесс мучительных поисков, другой приближает его разрешение. Первый импульс — это болезнь и смерть брата Николая, поставившая Левина лицом к лицу с вопросами жизни и смерти. Второй импульс — случайный разговор с подавальщиком Федором о мужике, который «бога помнит» и «для души живет». В том и другом случае — это именно импульсы, поводы, толчки, которые не порождают, а развязывают душевное событие. Толстой сам говорит об этом: «...Слова, сказанные мужиком, произвели в его душе действие электрической искры, вдруг преобразившей и сплотившей в одно целый рой разрозненных, бессильных, отдельных мыслей, никогда не перестававших занимать его».

Общеизвестна автобиографическая основа восьмой части «Анны Карениной» (духовный переворот Левина), ее текстуальная близость к «Исповеди», к «Запискам сумасшедшего» (также автобиографическим). Но в «Анне Карениной» Толстой допустил характерные временны́е несоответствия. Толстой женился и вступил в период длительной поглощенности творческой, семейной и помещичьей жизнью в 1862 году. Предвестием будущего кризиса были настроения, вызванные смертью брата Николая Николаевича (1860), и в особенности «арзамасский ужас», испытанный в 1869 году и позднее — в 1897-м,— подробно описанный в «Записках сумасшедшего». Все же

[1] Иногда мотивы обоих рядов сталкиваются неразрешимым образом. «Казаки», например, — история того, как свободный выбор нового склада жизни не удался, наткнувшись на социальную обусловленность, с одной стороны, героя, Оленина, с другой — казаков, извергающих его из своей среды.

жизнь писательская, семейно-хозяйственная шла своей колеей примерно до 1876 года, когда работа над «Анной Карениной» уже близилась к концу. К этому периоду относится кризис, о мучительности которого Толстой в «Исповеди» писал: «И вот тогда я, счастливый человек, вынес из своей комнаты шнурок, где я каждый вечер бывал один, раздеваясь, чтобы не повеситься на перекладине между шкапами, и перестал ходить с ружьем на охоту, чтобы не соблазниться слишком легким способом избавления себя от жизни». «Исповедь» создавалась в начале 1880-х годов. Несколькими годами раньше Толстой прикрепил несостоявшееся самоубийство к Левину: «И, счастливый семьянин, здоровый человек, Левин был несколько раз так близок к самоубийству, что спрятал шнурок, чтобы не повеситься на нем, и боялся ходить с ружьем, чтобы не застрелиться»[1].

Но что же получилось? В пору кризиса у Толстого за плечами было четырнадцать лет семейной жизни, были многолетние занятия хозяйством, огромный писательский опыт, слава, уже начавшая пресыщать. Левин помышляет о самоубийстве, сделав лишь самые первые шаги на пути своей новой для него и увлекательной семейной жизни. Существует некий разрыв между Левиным — «логическим самоубийцей» и Левиным, переживающим роды Кити, присутствующим при купании Мити, с пледами под дождем спешащим в лес, где гроза застала его семью. Контуры двух этих образов не совместились. Толстому не это было важно, и он не побоялся неувязки. Психологический анахронизм позволил ему в какой-то мере освободить нравственный выбор Левина от бытовых условий. «Если добро имеет причину, оно уже не добро...» — размышляет Левин. Чтобы утвердить всю полноту свободы и ответственности идеологического героя, Толстой

[1] Кризис Толстого принял острую форму начиная с 1876 года. И именно в «Дневнике писателя» того же 1876 года (октябрь, декабрь) в статьях «Приговор» и «Голословные утверждения» Достоевский создал своего «логического самоубийцу», человека столь непомерной интенсивности личного самосознания, что он не может вынести противоречие между своей ценностью и своей конечностью. Если нет веры в бессмертие души, — остается самоуничтожение: «Для него слишком очевидно, что ему жить нельзя и — он слишком знает, что прав и что опровергнуть его невозможно». К этому кругу идей тяготеет уже исповедь Ипполита в третьей части «Идиота» (1868). В 1876 году Достоевский писал о том самом, что переживал в это время Толстой.

ослабляет систему мотивировок именно тогда, когда речь идет о самом высшем его нравственном опыте.

В литературе психологический стереотип эволюционировал от неподвижных свойств до устойчивых и вместе с тем динамических черт реалистического характера; дальнейшая его детализация и динамизация — отдельное *побуждение*, увиденное в его целенаправленности и обусловленности. Художественное исследование отдельных побуждений существовало задолго до Толстого, но, как всегда у Толстого, общая предпосылка классического реализма доведена до предела, до нового качества. В системе Толстого побуждение становится небывало значимой единицей психологического анализа, точнее — этико-психологической единицей, поскольку этическая оценка Толстого направлена не только на устойчивые (относительно) устремления его персонажей, но и на непрерывно вспыхивающие и гаснущие в них побуждения, за которыми он напряженно следит.

Побуждения у Толстого лишь отчасти определяются характером персонажа. В остальном они не предрешены, непредсказуемы, потому что непредрешенным является бесконечное многообразие жизненных положений и возможных на них реакций. В дотолстовском социально-психологическом романе господствует еще предрешенное отношение между характером, социальным типом и его побуждениями, мотивами его поступков. Эта «логическая» связь очень явственна и крепка в исторических типах, созданных Тургеневым, в героях Гончарова. В романе XIX века наибольшей, вероятно, непредрешенности достигают поступки и их мотивы у Достоевского. Но это явление другого порядка; у Достоевского вообще принципиально другая логика мотиваций, подвластная движению идей, воплощенных его героями.

Итак, Толстой не ограничивается заданной моделью поведения персонажа, но всякий раз, для каждой ситуации, даже самой преходящей, заново дает этически-психологическое решение. Однако мир Толстого никоим образом не распадается на порознь решаемые задачи; напротив, он пронизан всепроникающими связями, огранизован общим представлением о душевной жизни. Толстой изображает поведение человека как процесс непрерывно сменяющихся побуждений и в то же время как систему, определяемую основными, на разных этических уровнях расположенными устремлениями личности. Этот меха-

низм предназначен бороться за материальное существование человека и связанные с ним интересы, за реализацию его способностей и возможностей, за доступ ко всеобщим ценностям и идеалам, без которых личность не может признать себя полноценной. Толстой всегда был занят вопросами добра и зла, причем добро и зло подлежали у него единому способу рассмотрения. Аналитический метод — преимущественное средство исследования слабостей, конфликтов, пороков — Толстой перенес также и на добро, устанавливая разные его уровни и проверяя его реальность.

Для того чтобы этический акт, понимаемый как отказ от низшего ради высшего, мог восторжествовать над непосредственной силой эгоистических устремлений, — нужны основания и условия. И Толстой аналитически ищет основания поступка,— даже того поступка, который он объявляет свободным. Если Толстой не находил этого нравственного основания, он смело спускался по иерархической шкале вниз, уверенный в том, что при отсутствии высших интересов действуют низшие.

У Толстого подчеркнутый этико-психологический параллелизм. Исследование уровней добра — исследование мотивов поведения человека. Для Толстого безусловное добро — это любовь к людям и чувство непосредственной связи с внеположным человеку и выше его стоящим (бог, родина, единство народа, крестьянский мир). Рассматривая поступки, устремленные к так понимаемому добру, Толстой исследует, действительно ли тут — в каждом данном случае — добро или камуфляж совсем других побуждений. Но ответ на этот кардинальный вопрос для него не однозначен — либо добро, либо камуфляж. Он знает петляющие переходы между эгоизмом и самоотвержением. Знает возможность их одновременности, психологического совмещения.

В этой книге уже несколько раз — в связи с Руссо, Толстым, Горьким — речь шла о тех психологических открытиях, к которым вело представление о душевной жизни как динамическом сосуществовании разных уровней, разных планов обусловленности. Это синхронное понимание душевной жизни имеет и свой этический аспект. Этическая проблема связана здесь с тем, что человек может совершать поступок и одновременно его осуждать. С рационалистической точки зрения — это противоречие или лицемерие, с динамической — многопланная

обусловленность поведения. В «Западных арабесках» Герцен писал о средних веках: «Рыцари и верующие часто не исполняли своих обязанностей, но сознание, что они тем нарушали ими самими признанный общественный союз, не позволяло им ни быть свободными в отступлениях, ни возводить в норму своего поведения. У них была своя праздничная одежда, своя официальная постановка, которые не были ложью, а скорей их идеалом».

Даже поступая эгоистически, человек оценивает поступки — особенно чужие — согласно общезначимым нормам. Он чувствует свое превосходство над тем, кто, совершая те же поступки, не ведает этих норм и не имеет высшей точки зрения на должное и недолжное. Какие-то действия осуществляются под влиянием страстей, аффектов, страха, всяческого давления извне. Эти состояния проходят, этические ценности возвращаются тогда на свое место, и человек как ни в чем не бывало осуждает в другом или осуждает *вообще* то, что он совершал. Свой же прежний дурной поступок он ощущает теперь как факт временный и случайный, который не вытекает из его человеческой сущности и не может поэтому отразиться на выработанных всей его жизнью моральных представлениях и оценках. Порой среди вызванных обстоятельствами нравственных отклонений люди искренне сохраняют старые оценочные навыки, привычную фразеологию добра, которая все еще кажется им соответствующей их *постоянному* душевному складу. Так возникает защитная иллюзия необратимости раз принятой нравственной установки. Человек как бы замораживает свою прежнюю модель, давно уже отколовшуюся от поведения.

Речь здесь идет о чередовании психологических состояний. Но состояния эти могут быть синхронными и в более тесном смысле. Человек уступает своим желаниям и страстям и одновременно оценивает, судит. Это два ряда переживаний, из которых каждый имеет свой источник, свою обусловленность и каждый приносит свое удовлетворение.

Этико-психологическую формулу подобных совмещений Толстой дает в «Исповеди»: «Моя жизнь — жизнь потворства похоти — была бессмысленна и зла, и потому ответ: «жизнь зла и бессмысленна» — относился только к моей жизни, а не к жизни людской вообще... Истина эта была всегда истина, как $2 \times 2 = 4$, но я не признавал ее, потому что, признав $2 \times 2 = 4$, я бы должен был признать

то, что я нехорош. А чувствовать себя хорошим для меня было важнее и обязательнее, чем 2 × 2 = 4». Человек не только хочет, чтобы ему было хорошо, он еще непременно хочет быть хорошим; и это не только Лев Толстой, но в принципе каждый нормальный человек.

Переживание ценности центробежно и центростремительно. Оно сочетает всеобщность объекта и как можно более личное его восприятие. Акт реализации имеет поэтому много этических градаций. Человек может совершить подвиг из тщеславия, властолюбия, расчета, из желания ощутить свою человеческую значительность. Может совершить его движимый любовью, чувством общих связей. Но и в подобном состоянии высшего нравственного напряжения человек в своем роде не бескорыстен. Ему уже нужно, чтобы жертвовал собой именно он, а не кто-нибудь другой, хотя бы с не меньшей пользой для дела. Толстой знал, что любовь, самоотверженность, сострадание — такие же неотъемлемые факты душевного опыта, как эгоизм, корысть, тщеславие; но всякий раз он сурово проверял, испытывал их реальность. В разных жизненных сферах он искал *основания добра,* выдерживающие анализ, который с побуждений снимает их словесные маски.

Для Толстого существует иерархия жизненных сфер, в которых образуются мотивы поведения человека. В самом низу расположена сфера, пребывающая как бы вне этики, сфера первичных биологических влечений, управляемых законом приятного и неприятного. Есть у Толстого персонажи, которые почти не поднимаются над мотивами низшей сферы, и, внося эти мотивы в жизнь общественную, в отношения с людьми, распространяют зло и разрушение. Таков Анатоль Курагин, не знающий расстояния между желанием и поступком. Анатоля может отклонить от поступка только страх или другое желание. Поэтому Пьер сначала хватает Анатоля за воротник, а потом обещает ему деньги.

Над этим миром неприкрытых влечений расположен мир социальный. Для Толстого это система условных ценностей, вырабатываемых определенной средой. Система сложная, неоднородная, в которой есть все — от сознательного цинизма до переживания условного в качестве сверхличного, безусловно обязательного.

Толстому дано было до крайности обостренное чувство условного. Он выслеживал условность; притаившуюся,—

вытаскивал на поверхность,— разрушая для этого ее привычные формы. Таковы толстовские знаменитые изображения театра, богослужения, суда и т. д. Об этом много писали. Но Толстой делал и другое. Он изображал все течение «искусственной» жизни, жизни людей привилегированного круга, как связь ценностей относительных и условных, понимаемых, собственно, как *правила игры*. Но, покуда игра идет, для играющих нет ничего, что было бы обязательнее ее правил. Относительные ценности приобретают реальность в меру давления среды, выносившей их в своем сознании. В той среде, которая была предметом художественных исследований Толстого, насмешка оплачивалась дуэлью, карточный проигрыш — пулей в лоб. Сила давления среды определялась тем, что́ среда могла дать живущему по ее законам и что́ она могла отнять. Это была реальность. А сверх того был еще камуфляж, фразеология, которой пользовались автоматически. Индивид очень точно отделяет словесную фикцию от условий, которые в самом деле ему предложены, если он хочет оставаться действующим членом данной среды. Толстой неоднократно изображал этот механизм; особенно отчетливо он его объяснил применительно к Вронскому: «Жизнь Вронского тем была особенно счастлива, что у него был свод правил, несомненно определяющих все, что должно и не должно делать. Свод этих правил обнимал очень малый круг условий, но зато правила были несомненны, и Вронский, никогда не выходя из этого круга, никогда ни на минуту не колебался в исполнении того, что должно. Правила эти несомненно определяли,— что нужно заплатить шулеру, а портному не нужно, — что лгать не надо мужчинам, но женщинам можно, — что обманывать нельзя никого, но мужа можно,— что нельзя прощать оскорблений и можно оскорблять, и т. д. Все эти правила могли быть не разумны, не хороши, но они были несомненны, и, исполняя их, Вронский чувствовал, что он спокоен, и может высоко носить голову». Здесь описан свод правил среды, в которой твердо знали, что *не прелюбодействуй* — это церковная фразеология (очень почтенная), а вот не заплатить карточный проигрыш в самом деле нельзя: это гражданская смерть. Для отдельного человека подобные нормы убедительны, когда, с его точки зрения, они существуют объективно, то есть существуют в общем сознании того круга, к которому он сам принад-

лежит. Еще Герцен, — в статье 1850 года «Omnia mea mecum porto»[1] («С того берега»), исходя из своей этики деяния, говорил о разных типах соотношения человека с его социальной средой. Есть эпохи подъема, исторической активности, когда «деятельность, к которой стремится всякая энергическая натура, совпадает... со стремлением общества, в котором она живет... В такое время жертвами кажутся зрителям такие действия, которые составляют простое исполнение воли, естественный образ поведения». Есть эпохи распада переживших себя общественных форм, когда «насилие, ложь, свирепость, корыстное раболепство, ограниченность, потеря всякого чувства человеческого достоинства становятся общим правилом большинства». И наконец — «есть другие времена — и они всего обыкновеннее — времена мирные, сонные даже, в которые отношения личности к среде *продолжаются*, как они были поставлены последним переворотом... Все... теряется бесследно в учрежденном порядке, признанные отношения остаются незыбленными, покоятся на привычке, на человеческом беспечье, на лени, на недостатке демонического начала критики и иронии». Это «сонное», по выражению Герцена, состояние есть, таким образом, состояние господства *этической рутины,* той эклектической, бессмысленно-противоречивой и слабосильной морали, о которой через несколько лет Герцен писал в «Былом и думах»: «Разберите моральные правила, которые в ходу с полвека,— чего тут нет? Римские понятия о государстве с готическим разделением властей, протестантизм и политическая экономия, salus populi[2] и chacun pour soi[3], Брут и Фома Кемпийский, Евангелие и Бентам, приходо-расходное счетоводство и Ж.-Ж. Руссо. С таким сумбуром в голове и с магнитом, вечно притягиваемым к золоту, в груди не трудно было дойти до тех нелепостей, до которых дошли передовые страны Европы»[4].

С другой точки зрения, на другом социальном и психологическом материале, но столь же внимательно присматривался младший современник Герцена Толстой к эклектической моральной рутине. Она нужна была не

---

[1] Все мое ношу с собой (*лат.*).
[2] Народное благо (*лат.*).
[3] Каждый за себя (*франц.*).
[4] Ср. вариант этого текста в набросках 1854—1855 годов (XII, 474).

только западному буржуазному, но и русскому бюрократическому государству. И тому, и другому она служила вспомогательным средством управления. Но рутина устраивала и отдельного человека «господской» среды; он не мог обосновать смысл и обязательность моральных запретов, а в то же время боялся оказаться в опасном и трудном положении того, кому «все дозволено». С рутиной было удобнее, бездумнее. Что, помимо безусловного долженствования, могло ограничить вожделения человека? — чувство реальности, страх, расчет, привычки, с детства воспитанные, без проверки воспринятые, но настойчивые представления о плохом и хорошем, иррациональные остатки, потерявшие содержание и сохранившие форму реликты прошлых моральных систем (их Герцен и имел в виду), мощное давление среды и естественное стремление быть на уровне действующих норм поведения,— это обещало силу, достоинство, чувство превосходства, словом, возможность «высоко носить голову», как говорит о Вронском Толстой. Из пестрого этого смешения возникла моральная рутина. Человек моральной рутины — это человек ситуаций, от самых больших исторических до мимолетнейших житейских. Толстой во множестве изобразил людей этого склада — в «Войне и мире», в «Анне Карениной», особенно жестко в «Воскресении». У Толстого представлены их разновидности — лгуны, сознательно занимающиеся камуфляжем, и люди чиновничьего, автоматического мышления, выполняющие норму и этим вполне удовлетворенные, и люди в своем роде умные и честные, как, например, Свияжский («Анна Каренина»), который испуганно прячет мнимые ценности от своего и чужого анализа.

Для Толстого все это разновидности человеческого типа, не выходящего за пределы поверхностного слоя социальной жизни. И все они в своей общественной функции Толстым осуждены. Но есть и другой тип. Характерный его образец — Николай Ростов. Николай Ростов мыслит готовыми правилами — церкви, помещичьей среды, своего полка. Он погружен в быт, в соображения и интересы служебные, профессионально-военные, хозяйственные. Но чутьем он бессознательно связан с другими, органическими, в понимании Толстого, сферами жизни, с другими системами ценностей. В этом смысле Николай выше Вронского, хотя Вронский превосходит его умом, изяществом и силой всего своего склада. Вронскому необхо-

дима модель поведения. Он — идеальный петербургский гвардеец; когда пришлось от этого отказаться, он пытается стать идеальным пореформенным крупным помещиком либерального оттенка. Но катастрофические, обреченные отношения с Анной неотвратимо разрушают и эту форму.

Согласно этической иерархии Толстого выше сферы искусственных социальных условностей расположена сфера непосредственного и несомненного внутреннего опыта человека. Выход из себя, саморазмыкание — сердцевина этического акта. Человек, не верящий в абсолюты, ни в абсолютную объективность общественных требований, в себе самом ищет то, что выше себя. Он находит тогда непосредственно данную реальность любви, сострадания, реальность потребности деятельности и творчества,— в своей имманентности, однако, не утоляющие жажду последних обоснований, жажду обязательности общего нравственного закона. Одна из несомненных психологических реальностей — неодолимое стремление человека осуществить свои творческие возможности. Романтизм создал образ художника, который ради своего творения согласен на нищету, гонения и безвестность. Творческие побуждения — пусть имманентные — распоряжаются человеком так, как не всегда им могут распорядиться суровейшие законы внешнего мира.

Эту тему Толстой поднял в 1857—1858 годах в неудавшемся, причинившем ему немало огорчений рассказе «Альберт», с его неожиданной для Толстого почти романтической трактовкой фигуры беспутного и вдохновенного музыканта. В «Анне Карениной» человек творческого подвига — художник Михайлов, изображенный в совсем уже другой, подлинно толстовской манере. Все же для Толстого это не магистральная тема. Не только тогда, когда он писал трактат «Что такое искусство?» и отрекался от своих творений, но и всегда Толстому был чужд культ художника и искусства как особой, из всего другого выделенной деятельности. Собственную художественную работу Толстой осознавал в сложнейшем единстве всей своей духовной и практической жизни. Этим объясняется то обстоятельство, что Толстой, изображая себя, ни разу не изобразил себя писателем. Левин — это Толстой за вычетом писательского дела и гениальности. И Толстой не сомневался в том, что это *похоже* и что в Левине осталось самое главное. Настолько для Толстого закономерное важнее исключительного. Он

ценил не героические нравственные решения, но общедоступные. Чем общедоступнее, тем достовернее. Так этическая концепция Толстого смыкается с его принципом психологического постижения человека. Для него высшее этическое состояние — более высокое, чем интуитивное сострадание или интуитивная почвенность (Николай Ростов), чем имманентная творческая энергия — это общедоступное, и в особенности доступное простым, неученым людям, состояние веры, абсолютной достоверности того переживания общих связей, которое неверующим, интеллектуальным героям Толстого дано было только как *возможность*.

Сложная иерархическая система мотивов поведения, исходящих из разных жизненных сфер, предстает у Толстого как динамическая, подвижная; это и не могло быть иначе при толстовском понимании текучести человека. Мотивы разного качества скрещиваются между собой. Персонажи колеблются между разными сферами. Левин от непроясненного, интуитивного переходит к сознательному постижению абсолютных ценностей, обретая тем самым новые мотивы поведения. Князя Андрея Толстой наделяет талантом и волей к практической деятельности. Честолюбивыми мечтами о собственном «Тулоне», деятельностью в либерально-бюрократических комитетах Сперанского князь Андрей отвечает на соблазны условных ценностей, порождений мира славы и власти. Но князь Андрей всегда на границе постижения других, высших, абсолютных ценностей, которые то приближаются к нему, то снова отодвигаются и полностью наконец им овладевают в его предсмертные дни.

С особой тенденциозной отчетливостью, обычной для позднего Толстого, представлен нравственный переворот человека в «Хозяине и работнике» (1895). Сопровождается же это необычайной психологической силы изображением взаимного проникновения мотивов разной обусловленности. Брехунов сначала, бросив замерзающего Никиту, пытается сам выбраться верхом на дорогу и спастись. Это не удалось, пришлось вернуться на прежнее место. Очнувшийся Никита говорит, что он помирает, прощается. «Василий Андреич с полминуты постоял молча и неподвижно, потом вдруг с той же решительностью, с которой он ударял по рукам при выгодной покупке, он отступил шаг назад, засучил рукава шубы и обеими руками принялся выгребать снег с Никиты и из саней». Василий

Андреич начинает отогревать Никиту своим телом. Никита пошевелился. «А вот то-то, а ты говоришь — помираешь. Лежи, грейся, мы вот как...— начал было Василий Андреич. Но дальше он к своему великому удивлению не мог говорить, потому что слезы ему выступили на глаза и нижняя челюсть быстро запрыгала... «Мы вот как», говорил он себе, испытывая какое-то особенное торжественное умиление... «Небось, не вывернется», говорил он сам себе про то, что он отогреет мужика, с тем же хвастовством, с которым он говорил про свои покупки и продажи». От побуждений прямо и жестоко эгоистических (попытка самому спастись, покинув замерзающего спутника) Брехунов переходит к самоутверждению в сознании собственной силы — он может все, в том числе спасти человека, — к умилению над собой, то есть к этическому состоянию, для него совершенно новому, но хранящему следы эгоизма. У него нет еще новых слов для нового душевного опыта. И о своей великой жертве он говорит языком кулацких представлений: «Мы вот как...», «Небось, не вывернется...» Начав самоутверждением в поступке, достойном всеобщего удивления и одобрения, укрепляющем его в сознании собственной значительности, Василий Андреич все дальше втягивается в сферу любви. Под конец этого процесса он уже не хвастает добром, но блаженно переживает достоверность сверхличных связей: «Ему кажется, что он — Никита, а Никита — он, и что жизнь его не в нем самом, а в Никите». «Хозяин и работник» — структура центробежных и центростремительных побуждений. Они взаимопроницаемы. Между ними совершается постоянный обмен.

Ранний Толстой увлечен остротой психологических разоблачений. В трилогии (особенно в «Отрочестве» и «Юности»), в кавказских и севастопольских рассказах он неотступно выслеживает эгоизм, суету, тщеславие. Особенно тщеславие. В период «Войны и мира» и «Анны Карениной» анализ, смягчаясь, осложняется скрещением многообразных этических мотивов. «Мысль народная» и «мысль семейная» способствуют тому, что аналитическое разъятие положительного героя теряет отчасти свою неумолимость. Положительные мотивы особенно значимы в «Войне и мире», в атмосфере патриархальной жизни и народной войны. Последний период Толстого, с его обнаженной оценочностью и противопоставлением социальных начал, отмечен опять самым жестким

психологическим разоблачением побуждений «господского» сознания.

Но так или иначе сила срывающего маски толстовского анализа работала одновременно на убедительность добра. Читатель знает — от Толстого не укроется самомалейшее движение самолюбия, эгоизма, корысти; и уж если он показывает беспримесную храбрость, подлинное самоотвержение и любовь, то это *так и есть,* — значит, есть для этого внутренние и внешние основания.

Об этом, со своей точки зрения, писал К. Леонтьев, при всем восхищении Толстым не упускавший случая попрекнуть его навыками натуральной школы: «При нашей... наклонности все что-то подозревать у самих себя, во всем у себя видеть худое и слабое прежде хорошего и сильного — самые внешние приемы гр. Толстого, то до натяжки тонкие и придирчивые, то до грубости — я не скажу даже реальные, а *реалистические* или *натуралистические* — очень полезны. Будь написано немножко поидеальнее, попроще, пообщее — пожалуй и не *поверили бы.* А когда видит русский читатель, что граф Толстой еще много повнимательнее и попридирчивее его, когда видит он, этот питомец «гоголевского» и «полугоголевского периода», — что у Льва Николаевича тот герой (*настоящий* герой) «засопел», тот «захлипал», тот «завизжал»; один герой—оробел, другой—сынтриговал, третий—прямо подлец, однако за родину гибнет (например, молодой Курагин)... тогда и он, читатель, располагается уже и всему хорошему, высокому, идеальному больше верит» [1].

То, о чем говорит здесь Леонтьев по поводу «Войны и мира», вполне применимо и к разоблачительному анализу «Севастопольских рассказов». Аналитическое разъятие психологии штабных офицеров, всецело принадлежащих миру искусственных интересов, осуществляется до конца, без оговорок. Но разоблачительный анализ штабс-капитана Михайлова («Севастополь в мае месяце») — это анализ дурных, обличающих слабость побуждений хорошего (по своей функции) человека и хорошего офицера. Михайлов подвержен страху, он суетен в отношениях с выше и ниже стоящими, поглощен мелочными служебными и бытовыми соображениями. Но весь этот ряд побуждений скрещивается с другими, которые сам Михай-

---

[1] Леонтьев К. Собр. соч., т. 8, с. 236—237.

лов простодушно объединяет словом *долг*. Раненный в голову Михайлов не уходит на перевязочный пункт, потому что там «много тяжело раненых». Вместо того чтобы послать солдат, он сам идет в самое опасное место искать тело Праскухина. «„И точно, может, он уже умер и *не стоит* подвергать людей напрасно; а виноват один я, что не позаботился. Схожу сам, узнаю, жив ли он. Это мой *долг*“, сказал сам себе Михайлов». Михайлов «почти ползком и дрожа от страха» возвращается под неприятельский огонь. И читатель не сомневается в том, что именно так мог думать и действовать штабс-капитан Михайлов (следовательно, и человек вообще), что если бы вдруг отпали у Михайлова все столь занимающие его соображения о выгодах и наградах, он продолжал бы сражаться точно так же.

А вот как умирает поручик Козельцов («Севастополь в августе месяце»): «Священник... прочел молитву и подал крест раненому. Смерть не испугала Козельцова. Он взял слабыми руками крест, прижал его к губам и заплакал.— Что, выбиты французы везде? — спросил он у священника.— Везде *победа за нами* осталась,— отвечал священник... скрывая от раненого, чтобы не огорчить его, то, что на Малаховом кургане уже развевалось французское знамя.— Слава богу, слава богу,— проговорил раненый, не чувствуя, как слезы текли по его щекам, и испытывая невыразимый восторг сознания того, что он сделал геройское дело. Мысль о брате мелькнула на мгновение в его голове. «Дай бог ему такого же счастия», подумал он». Едва ли еще какой-либо реалист XIX века отважился бы изобразить смерть своего персонажа с такой беспримесной героической патетикой. Толстой позволяет себе это именно потому, что его поручик Козельцов-старший — человек жесткий, загрубевший, крайне самолюбивый, мечтающий о карьере, завидующий процветанию нечистых на руку провиантских чиновников, заискивающий перед начальством.

Как же возникает чудо толстовской достоверности? Каким образом происходит, что толстовские эгоисты в известных обстоятельствах не только поступают самоотверженно (это возможно в силу разных причин), но самоотверженны и по внутренним своим побуждениям? Дело в том, что Толстой различает не только уровни добра, но и уровни эгоизма. Для него существует эгоизм неорганический и органический. Неорганический — это эгоизм

людей светских, штабных офицеров, чиновников, всех вообще наиболее искусственных людей искусственного общества; тех, о ком князь Андрей говорит накануне Бородинской битвы: «Они заняты только своими маленькими интересами.— В такую минуту? — укоризненно сказал Пьер.— *В такую минуту,*— повторил князь Андрей,— для них это только такая минута, в которую можно подкопаться под врага и получить лишний крестик или ленточку». Но Толстой знает и другой эгоизм, имеющий органическую, часто бессознательную, основу — семьи, земли, общего дела в народной войне. И незаметно для человека эта основа подчиняет его личные побуждения своим целям. Ситуация, особенно длящаяся, воспитывает человека, открывая ему дорогу к более высоким этическим уровням. Такова народная война в «Войне и мире» и точка высшего ее напряжения — Бородино. Ситуация сражения втягивает в свой круг не только народ (солдат), не только положительных героев, но и живущих по законам низшей, искусственной сферы, порождая в них побуждения, для них самих неожиданные. Борис Друбецкой считает, что выгодно для карьеры держаться штабов и главных квартир, но, попав неожиданно в сражение (при Аустерлице), он, разговаривая с Ростовым, улыбается «той счастливой улыбкой, которая бывает у молодых людей, в первый раз побывавших в огне». Тут же появляется Берг. «Граф, граф! — кричал Берг, такой же оживленный, как и Борис... — граф, я в правую руку ранен... и остался во фронте. Граф, держу шпагу в левой руке: в нашей породе фон-Бергов, граф, все были рыцари». В дальнейшем Берг, чтобы получить повышение, будет всевозможным начальникам показывать свою перевязанную руку, повторяя, что он остался во фронте. Но в данный момент Толстой рассматривает его состояние как синхронное сочетание разных побуждений. Берг уже хочет награды, и хочет чувствовать себя рыцарем фон Бергом, и искренне увлечен, и радуется тому, что вел себя заслуживающим одобрения образом. Берг хочет, чтобы ему было хорошо, и он хочет быть хорошим.

Тема органического эгоизма, связанная с толстовской проблематикой «роевой жизни», интуитивных постижений истины, очень существенна для концепции «Войны и мира»; в четвертой части романа Толстой прямо ее сформулировал: «Большая часть людей того времени не обращали никакого внимания на общий ход дел, а руко-

водились только личными интересами настоящего. И эти-то люди были самыми полезными деятелями того времени». Образец этих «полезных деятелей» — Николай Ростов. «В Петербурге и губерниях, отдаленных от Москвы, дамы и мужчины, в ополченских мундирах, оплакивали Россию и столицу и говорили о самопожертвовании и т. п.; но в армии, которая отступала за Москву, почти не говорили и не думали о Москве и, глядя на ее пожарище, никто не клялся отмстить французам, а думали о следующей трети жалованья, о следующей стоянке, о Матрешке-маркитантке и тому подобное... Ежели бы у него (Ростова.— *Л. Г.*) спросили, что он думает о теперешнем положении России, он бы сказал, что ему думать нечего, что на то есть Кутузов и другие, а что он слышал, что комплектуют полки и что, должно быть, драться еще долго будут, и что при теперешних обстоятельствах ему немудрено через года два получить полк».

Подобный смысл и у рассказа о том, как москвичи покидали свой город. «Растопчин в своих афишках внушал им, что уезжать из Москвы было позорно. Им совестно было получать наименование трусов, совестно было ехать, но они все-таки ехали, зная, что так надо было... они уезжали каждый для себя, а вместе с тем, только вследствие того, что они уехали, и совершилось то величественное событие, которое навсегда останется лучшей славой русского народа». И Толстой называет то органическое начало, которое направляло и заставляло работать на себя личные интересы: они «действовали так вследствие того скрытого (latent) патриотизма, который выражается... незаметно, просто, органически и потому производит всегда самые сильные результаты».

Органический эгоизм бессознательно делает то, что нужно для общей жизни. Но общая жизнь торжествует тогда, когда он переходит в органический альтруизм, и побуждения поднимаются на более высокий этический уровень. Это происходит с Ростовыми. Движимые «латентным патриотизмом», они — как и все — покидают Москву, собираясь сначала увезти с собой самое ценное. В последний момент они бросают почти все это имущество (что равносильно окончательному разорению), а на подводы сажают раненых. Вид раненых, остающихся на произвол врага, побуждает Наташу требовать от родителей этой жертвы, Наташу, всегда занятую «личными

интересами» и, так же как ее брат Николай, интуицией связанную с органическими основами жизни.

Перед нами подвижный механизм совмещающихся, переходящих друг в друга побуждений разного уровня, и Толстой неотступно следит — на каком именно этическом уровне в каждый данный момент находятся его персонажи. Психологизм и этика тесно сопряжены в толстовском аналитическом исследовании побуждений.

Этико-психологические механизмы обнажены в позднем прямо тенденциозном творчестве Толстого. В этом отношении особенно замечательно «Воскресение». М. М. Бахтин отметил особенности построения «Воскресения» — по сравнению с предыдущими романами Толстого, — выводя их из жанровой специфики этого романа, который он определяет как *социально-идеологический* (к тому же виду М. Бахтин относит «Кто виноват?» Герцена, «Что делать?», романы Жорж Санд) [1].

В «Воскресении» Толстой, срывая маски с явлений социальных, тем самым и психологических, не только возвращается к беспощадности раннего своего анализа, но предается ему с еще большей суровостью. Причины понятны. Мир условных, искусственных отношений осужден теперь безвозвратно, в любых своих проявлениях. Более того, из него указан выход, определенные пути к воскресению. Поэтому остающиеся в мире зла *виноваты*, они испорчены этим миром, и Толстой шаг за шагом уличает в дурных побуждениях даже лучших из них, и тех даже, кто сам является жертвой социального зла.

Приговор еще не вынесен, но Нехлюдов уже знает о том, что из-за бестолкового решения присяжных ни в чем не виновной Масловой угрожает каторга. И Нехлюдов не в силах запретить себе мимолетное чувство облегчения. «Каторга же и Сибирь сразу уничтожали возможность всякого отношения к ней: недобитая птица перестала бы трепаться в ягдташе и напоминать о себе». Для Катюши же Нехлюдов, когда он в первый раз просит у нее прощения, «только один из тех людей, которые, когда им нужно было, пользовались такими существами, как она, и которыми такие существа, как она, должны

---

[1] Бахтин М. Предисловие. — Толстой Л. Полн. собр. худож. произв., т. 13. М. — Л., 1930, с. VIII и др. О художественных формах, в которых воплощается прямая тенденциозность позднего Толстого, см. также: Билинкис Я. С. Повествование в «Воскресении». — В кн.: О творчестве Л. Н. Толстого. Л., 1959.

были пользоваться как можно для себя выгоднее. И потому она заманчиво улыбнулась ему. Она помолчала, обдумывая, чем бы воспользоваться от него». Таковы первые естественные побуждения людей, воспитанных противоестественным миром; побуждения, еще не заторможенные никакими другими нравственными началами. Но у Толстого эти другие, высшие начала всегда настоятельно вмешиваются в ход вещей. И в силу этого вмешательства персонажи «Воскресения» особенно четко располагаются по разным этическим уровням.

Есть уровень самый низший, уровень нехлюдовского приказчика, который, выслушав проект своего хозяина отдать землю крестьянам, «в сущности ничего не понимал, очевидно не оттого, что Нехлюдов неясно выражался, но оттого, что по этому проекту выходило то, что Нехлюдов отказывался от своей выгоды для выгоды других, а между тем истина о том, что всякий человек заботится только о своей выгоде в ущерб выгоде других людей, так укоренилась в сознании приказчика, что он предполагал, что чего-нибудь не понимает...» Этот приказчик своего рода модель для мира чиновничьего, неорганического эгоизма и камуфляжа — посредством лживой фразеологии.

Но для Толстого не это является самой типической формой поведения человека. Типичнее стремление к самооправданию, желание совместить удобства, выгоды, удовлетворение желаний с чувством своего социального достоинства и значительности, с одобрением среды, обеспечивающим самоутверждение личности.

В «Воскресении» дана замечательная по своей отчетливости формулировка этих соотношений: «Удивляло его (Нехлюдова.— *Л. Г.*) то, что Маслова не только не стыдилась своего положения — не арестантки (этого она стыдилась), а своего положения проститутки,— но как будто даже была довольна, почти гордилась им. А между тем это и не могло быть иначе. Всякому человеку для того, чтобы действовать, необходимо считать свою деятельность важною и хорошею. И потому, каково бы ни было положение человека, он непременно составит себе такой взгляд на людскую жизнь вообще, при котором его деятельность будет казаться ему важною и хорошею... В продолжение десяти лет она везде, где бы она ни была, начиная с Нехлюдова и старика-станового и кончая острожными надзирателями, видела, что все мужчины

нуждаются в ней; она не видела и не замечала тех мужчин, которые не нуждались в ней. И потому весь мир представлялся ей собранием обуреваемых похотью людей, со всех сторон сторожививших ее... Так понимала жизнь Маслова, и при таком понимании жизни она была не только не последний, а очень важный человек. И Маслова дорожила таким пониманием жизни больше всего на свете... Чуя же, что Нехлюдов хочет вывести ее в другой мир, она противилась ему, предвидя, что в том мире, в который он привлекал ее, она должна будет потерять это свое место в жизни, дававшее ей уверенность и самоуважение». Моделью самоутверждения является здесь сознание проститутки (как моделью поведения у власти стоящих является приказчик, который *не понимает* бескорыстных побуждений). Закономерности, прослеженные в этом сознании, распространяются на весь мир искусственных, в понимании Толстого, интересов, и на высшую умственную деятельность также. Катюша Маслова создала себе такое «понимание жизни», при котором она «очень важный человек». А еще раньше в «Исповеди» Толстой говорил о писателях (о себе в том числе): «...Мы ничего другого не умели делать, как только писать книжки и газеты... Но для того, чтобы нам делать столь бесполезное дело и иметь уверенность, что мы — *очень важные люди*, нам надо было еще рассуждение, которое бы оправдывало нашу деятельность. И вот у нас было придумано следующее: все, что существует, то разумно» [1]. А существующее развивается посредством просвещения.

Когда мы говорим о толстовском изображении *механизмов* душевной жизни, мы не приписываем Толстому свои представления. Наряду с индивидуальными, самыми расчлененными движениями души, Толстой любил исследовать именно механизмы (недаром его так влекло к рационализму и дидактизму XVIII века) — в их закономерностях, в неуклонности их работы.

В «Воскресении» изображены усилия «искусственного» человека разных социальных формаций, направленные на то, чтобы сохранить «уверенность и самоуважение». Толстому был хорошо знаком механизм «вытеснения», впоследствии получивший столь решающее значе-

---

[1] В трактате «Так что же нам делать?» (1882—1886) Толстой объясняет успех идей Гегеля тем, что они «оправдывали людей в их дурной жизни».

ние у психоаналитиков. Маслова никогда не вспоминала о Нехлюдове, и его появление грозит разрушить необходимые ей заслоны. «Нехлюдов чувствовал, что в ней есть что-то, прямо враждебное ему, защищающее ее такою, какая она теперь...» Нехлюдов тоже никогда не вспоминал Катюшу, потому что знал «в самой глубине души», что поступил «подло, жестоко», и ему «с сознанием этого поступка» нельзя было бы «считать себя прекрасным, благородным, великодушным молодым человеком... А ему нужно было считать себя таким для того, чтобы продолжать бодро и весело жить. А для этого было одно средство: не думать об этом».

Наряду с вытеснением действует и другой механизм: низменная действительность замещается защитными идеальными представлениями. Старый генерал, комендант крепости, где политические заключенные содержатся так, что половина их погибает, говорит о себе: «Царю нужны честные люди», и о заключенных в крепости: «Люди это все самые безнравственные... Он... не сомневался в этом не потому, что это было так, а потому, что если бы это было не так, ему бы надо было признать себя не почтенным героем, достойно доживающим хорошую жизнь, а негодяем, продавшим и на старости лет продолжающим продавать свою совесть».

В споре с мужем сестры, чиновником судебного ведомства, Нехлюдов резко нападает на уголовный суд как на «нелепое и жестокое дело». « — А я вот участвую в этом, — бледнея, сказал Игнатий Никифорович». И Нехлюдов с изумлением видит слезы на глазах этого черствого, неприятного ему человека. Автор через Нехлюдова смотрел на Ивана Никифоровича извне и видел самодовольного судейского, а теперь посмотрел изнутри и увидел человека, защищающего в испуге смысл своей жизни, цепляющегося за то единственное дело, которое он может делать и которое придает ему значительность.

Университетский товарищ Нехлюдова Селенин, когда-то хороший юноша, из атеиста становится *искренним* церковником, потому что неверие затрудняет ему служебную карьеру и вынуждает постоянно скрывать это и лгать, что Селенину противно. Он взял книги Гегеля, Хомякова и, «естественно, нашел в них то самое, что ему было нужно: подобие успокоения и оправдания того религиозного учения... которое разум его давно уже не допускал, но без которого вся жизнь переполнялась неприятностями, а при

признании которого все эти неприятности сразу устранялись». Толстой вообще внимательно следил за уловками разума, находящегося на службе у вожделений. Нехлюдов приехал в родовое имение, и ему вдруг (под давлением воспоминаний) жалко стало дома, сада, земли и заодно половины дохода. «И тотчас к его услугам явились рассуждения, по которым выходило, что неблагоразумно и не следует отдавать землю крестьянам и уничтожать свое хозяйство».

«Уловки» теоретизирующего разума Толстой в «Исповеди» прослеживает на себе самом, с экспериментальным умыслом упрощая собственную душевную жизнь. Так, он утверждает, что его увлечение школами для крестьянских детей бессознательно было направлено на то, «чтоб исполнить свою похоть — учить, хотя очень хорошо знал в глубине души, что я не могу ничему учить такому, что нужно, потому что сам не знаю, что нужно». В «Исповеди» же Толстой говорит, что его удовлетворяло учение о развитии всего сущего, пока собственный его организм «усложнялся и развивался». Когда же рост прекратился, с возрастом наступил упадок сил, он увидел, что «закона такого никогда не было и не могло быть». Толстой наблюдает, как рассуждения, идеи оказываются «к услугам» желаний и интересов, как, в зависимости от отсутствия или наличия интереса, мгновенно меняются оценки и возникают новые побуждения.

В «Воскресении» зло — это всегда зло и нравственное, и социальное. Поэтому очень важен еще один механизм, механизм приспособления зла к некоторой норме поведения, одобряемой средой, стоящей у власти. От имени Нехлюдова Толстой говорит об этом: «Если бы была задана психологическая задача: как сделать так, чтобы люди нашего времени, христиане, гуманные, просто добрые люди, совершали самые ужасные злодейства, не чувствуя себя виноватыми,— то... надо, чтобы было то самое, что есть, надо, чтобы эти люди были губернаторами, смотрителями, офицерами, полицейскими», то есть надо, «чтобы ответственность за последствия их поступков с людьми не падала ни на кого отдельно». Так, по Толстому, совершается этическое отчуждение: абстракция социальных функций перекрывает реальность отношений человека к человеку. В «Воскресении» показано непрерывное столкновение, скрещение побуждений разного уровня. Одна из

основных художественных задач романа — конкретное психологическое воплощение этой этической иерархии. Уже Селенин с его обманывающими совесть религиозно-философскими построениями выше просто бессовестных. Еще выше Нехлюдов, с совестью замершей, но готовой к действию, разрушительному для всего строя его жизни. В «Хозяине и работнике» Василий Брехунов в течение нескольких предсмертных своих часов совершает переход от самого грубого себялюбия к самолюбованию и наконец к слиянию с внеположным, то есть переход к высшей для Толстого действительности сострадания и любви. Сжатый в «Хозяине и работнике» процесс в «Воскресении» развернут на всем протяжении романа. Психологическое содержание образа Нехлюдова — переходы от одного уровня к другому, перебои побуждений; причем от побуждений низшего порядка Нехлюдов, несмотря на свое постепенное совершенствование, не освобождается до конца.

Ситуация суда над Катюшей Масловой, исходная для всего движения романа, содержит в зерне и мотивы будущего поведения Нехлюдова. Сначала сильнее всего «страх перед позором, которым он покрыл бы себя, если бы все здесь, в зале суда, узнали его поступок...» Но одновременно уже работает подымающееся омерзение к зрелищу социального зла, а заодно к «своей праздной, развратной, жестокой и самовольной жизни». Мотивы будущего поведения Нехлюдова: жалость, долг, отвращение к собственной низости и желание быть хорошим, и тщеславное самолюбование тоже. Слезы Нехлюдова — и хорошие, и дурные; «дурные потому, что они были слезы умиления над самим собою, над своей добродетелью». Но задержаться на этом уровне уже невозможно, ситуация затягивает все дальше, порождая все менее отрадные, все более принудительные мотивы. «Если бы он не попытался загладить, искупить свой поступок, он никогда бы не почувствовал всей преступности его... Прежде Нехлюдов играл своим чувством любования самого на себя, на свое раскаяние; теперь ему просто было страшно». Побуждения Нехлюдова непрерывно возникают из исходного желания очистительной жертвы и из желания избежать этой жертвы. Отсюда, например, его зависть к покойной, неомраченной господской жизни. Зависть чередуется с отвращением к этой жизни. Но показаны и душевные состояния

более сложные, когда Нехлюдов переживает ценность открывшихся ему новых мыслей и чувств и *одновременно* поддается привычным светским соблазнам. Mariette, жена петербургского значительного лица, сама не зная зачем, ведет с Нехлюдовым любовную игру. «Потом много раз Нехлюдов со стыдом вспоминал весь свой разговор с ней; вспоминал ее не столько лживые, сколько поддельные под него слова... Они говорили о несправедливости власти, о страданиях несчастных, о бедности народа, но, в сущности, глаза их, смотревшие друг на друга под шумок разговора, не переставая спрашивали: «можешь любить меня?», и отвечали: «могу», и половое чувство, принимая самые неожиданные и радужные формы, влекло их друг к другу». В ходе этой эротической беседы Нехлюдов с полной искренностью и серьезностью говорит об «ужасах острога» и бедствиях крестьян. Столь разные побуждения сошлись воедино, потому что обусловлены они одновременно разного уровня участками психической жизни Нехлюдова — его нравственным просветлением, его чувственностью и привычками человека большого света.

Еще более сложный узел синхронных и разно обусловленных реакций представляет собой сознание Нехлюдова в самом конце, после того как Симонсон признается ему, что хочет жениться на Катюше. «То, что сказал ему Симонсон, давало ему освобождение от взятого на себя обязательства, которое в минуты слабости казалось ему тяжелым и страшным, а между тем ему было что-то не только неприятно, но и больно. В чувстве этом было и то, что предложение Симонсона разрушало исключительность его поступка, уменьшало в глазах своих и чужих людей цену жертвы, которую он приносил... Было то же, может быть, простое чувство ревности: он так привык к ее любви к себе, что не мог допустить, чтобы она могла полюбить другого. Было тут и разрушение раз составленного плана — жить при ней, пока она будет отбывать наказание. Если бы она вышла за Симонсона, присутствие его становилось не нужно, и ему нужно было составлять новый план жизни».

Вместе с тревогой при виде рушащегося плана новой жизни — обыкновенная ревность, суетные сожаления о том, что жертва теряет свою значительность. Этот комплекс столь же логичен, сколько противоречив, — человек

одновременно живет в разных сферах, на разных уровнях, разными началами своего существа, обусловливающими разные его побуждения. Нехлюдов — правдоискатель. Но он же эгоист, и не просто эгоист, а эгоист интеллектуальный, привыкший снимать пенки даже со своих душевных страданий.

В «Воскресении» толстовское исследование этических уровней и соответствующих им побуждений дано в самой отчетливой форме. В особенности это относится к изображению революционеров. «Были среди них люди, ставшие революционерами потому, что искренно считали себя обязанными бороться с существующим злом; но были и такие, которые избрали эту деятельность из эгоистических тщеславных мотивов; большинство же было привлечено к революции знакомым Нехлюдову по военному времени желанием опасности, риска, наслаждением игры своей жизнью — чувствами, свойственными самой обыкновенной энергической молодежи. Различие их от обыкновенных людей, и в их пользу, состояло в том, что требования нравственности среди них были выше тех, которые были приняты в кругу обыкновенных людей. Среди них считались обязательными не только воздержание, суровость жизни, правдивость, бескорыстие, но и готовность жертвовать всем, даже своею жизнью для общего дела. И потому те из этих людей, которые были выше среднего уровня, были гораздо выше его, представляли из себя образец редкой нравственной высоты; те же, которые были ниже среднего уровня, были гораздо ниже его, представляя из себя часто людей неправдивых, притворяющихся и вместе с тем самоуверенных и гордых».

Толстой интересуется здесь именно типологией побуждений, прежде всего различая в своих народовольцах свойства политические и личные — общечеловеческие. Из «политических» свойств состоит в основном руководящий деятель Новодворов, и Толстой осуждает умного Новодворова, с его властолюбием, самоуверенностью, ограниченностью взгляда. С насмешкой трактуется «политическое» в «дьяконовой дочери», жалкой и некрасивой Вере Богодуховской, с ее наивными разговорами «о пропагандировании, о дезорганизации, о группах и секциях и подсекциях». Но человечески Вера Богодуховская кротка, добра, честна, самоотверженна. Наконец, среди народовольцев «Воскресения» есть прямо положительные герои; на-

столько вполне положительные, как это редко встречается у Толстого. Это Мария Павловна, для которой революция субъективно есть форма любовного служения людям; это Крыльцов, весь исходящий состраданием к несчастным и ненавистью к угнетателям. Толстой осуждает политические задачи и методы «Народной воли», осуждает отдельных народовольцев; вернее, осуждает в них тот или иной тип революционного деятеля. И он одобряет общую им нравственную функцию. Оценка эта дана от имени и с точки зрения Катюши: «Таких *чудесных* людей, как она говорила, как те, с которыми она шла теперь, она не только не знала, но и не могла себе и представить... Она очень легко и без усилия поняла мотивы, руководившие этими людьми, и, как человек из народа, вполне сочувствовала им. Она поняла, что люди эти шли за народ против господ; и то, что люди эти сами были господа и жертвовали своими преимуществами, свободой и жизнью за народ, заставляло ее особенно ценить этих людей и восхищаться ими».

Конечно, это говорит автор. Противоречит ли это его утверждению, что многие из революционеров вносили в свою борьбу личные, даже прямо эгоистические страсти — властолюбие, тщеславие, жажду сильных ощущений? В конечном счете не противоречит. Здесь опять очень толстовская постановка вопроса, в какой-то мере подобная постановке нравственного вопроса в «Войне и мире»: некая ситуация общей жизни заставила служить себе эгоистические устремления людей. Различие здесь самое существенное. Народная война была для Толстого объективно великим фактом общей жизни. Объективный смысл народовольческого движения Толстой отрицает, но он признает ценность нравственной установки служения народу. В это дело люди вносят неотъемлемо им присущие побуждения самолюбия, властолюбия; некоторые из них стремятся к своего рода революционной «карьере». Но делать «карьеру», отправляясь на каторгу за народ, совсем не то, что делать ее путем подлости, предательства, раболепства (карьеристы такого рода широко представлены в «Воскресении»).

В «Воскресении» дана жесткая классификация побуждений, которые привели людей в народовольческий круг: Новодворова — властолюбие, Крыльцова — ненависть, развившаяся из уязвленного сострадания, Симонсона — уто-

пический склад ума, Марью Павловну — любовь к людям, Ранцеву — любовь к мужу, Грабец — желание нравиться мужчинам [1]. Энергию этих и многих других побуждений историческая ситуация перерабатывает в жертвенную энергию. Присвоив столь чуждой ему революционной ситуации эту способность и силу, Толстой отдал ей дань высокого признания.

В последней части «Войны и мира» Толстой предложил метафизическое учение о двойной природе человека — детерминированного в сфере материальной и постигаемой разумом, а в сфере «сознания» — свободного и потому ответственного. В художественных структурах Толстого обусловленность и ответственность соотнесены. В душевном механизме его персонажей работают непосредственные и натуральные защитные реакции и эгоистические желания. То, что им противостоит, коренится столь же натурально в присущем человеку чувстве общих связей. Конкретным психологическим выражением служит ему то состояние любви, умиления, жалости «ко всем людям», через которое проходят самые разные герои Толстого: князь Андрей, Пьер, Левин, Нехлюдов, Василий Брехунов. Для Толстого это и есть высшее этическое состояние (он называл его религиозным). Оно вместе с тем и есть состояние счастья, снимающее вопрос *зачем*? и вопрос *что дальше?* — так мучившие Толстого в пору его кризиса. Но сострадание и любовь — полагает Толстой — не даются сами собой желающим. Они добываются человеком. В среде, неспособной их воспитать, культивировать, они глохнут, исчезают с ужасной бесследностью, освобождая место злу и жестокости. Свою страшную аналитическую проверку Толстой перенес и на высший этический акт, с его условиями, градациями и масками. Свободный нравственный выбор не означает, таким образом, для Толстого выбора вне причин и условий, располагающих и побуждающих к добру (или ко злу). Толстому нужно не только органическое предрасположение личности к любви и состраданию, но нужны и ситуации — от самых широких, исторических, до самых частных, мгно-

[1] В одной из первоначальных редакций тринадцатой главы третьей части «Воскресения» Толстой анализирует мотивы поведения женщин-революционерок с резкостью, от которой он впоследствии отказался. «Свои девичьи порывы и мечты, — говорится там, например, — в основе которых лежало желание любви, представили и другим, и себе в виде желания служения человечеству...»

венных впечатлений,— которые, придвигаясь все ближе, становясь все видимее и нагляднее, мучительно обостряют жалость.

Этика указывала должное в перспективе свободного нравственного решения, психологизм XIX века анализировал сущее в его исторической, социальной, биологической обусловленности. Этика рассматривала поведение как *выбор*, психологизм — как синхронность логически противоречивых побуждений. Но и этика, и психологизм стремились познать поведение, и не случайно величайший гений психологического анализа всю жизнь был неутомимым моралистом, оценивавшим каждое движение созидаемых им персонажей.

Поведение человека литература изображала всегда, следовательно, этика всегда была для нее внутренним, структурным началом. Соотношение это предстает в литературе в формах бесконечно многообразных. Творчество Толстого — несравненного значения материал для постановки этого теоретического вопроса, потому что нет другого писателя, который так органически и так осознанно был бы сосредоточен на связях моральной оценки с психологическим процессом.

Внося изменения в познание человека, время вносит их и в воплощающие это познание художественные структуры, будь то черты исторического характера или предельно расчлененные мотивы поведения.

На материале литературы, и канонической художественной, и документальной, я прослеживаю в этой книге сцепление переходов — от свойств к характеру и далее к психическому процессу; от двойственных противопоставлений к разносторонней обусловленности, исторической и социальной; от прямого отношения между чувством и словом, между свойством — мотивом — поступком, между поступком и его этической ценностью — к отношениям многозначным; от формально-логического противоречия рационализма и романтических контрастов и полярностей к динамическим противоречиям социально-психологического романа второй половины XIX века.

СОДЕРЖАНИЕ

Гинзбург Л.

Г49 О психологической прозе. Изд. 2-е. Оформл. худож. Л. Яценко. Л., «Худож. лит.», 1976.

448 с.

Книга известного литературоведа Лидии Гинзбург — работа теоретическая. Автор на материале эпистолярной, мемуарной и художественной русской и зарубежной прозы исследует проблему художественного осмысления личности, познание душевного мира человека во взаимодействии литературы и конкретной исторической эпохи.

Первое издание книги (1971) было отмечено советской и зарубежной критикой как заметное явление в науке и литературе. Для настоящего издания автором внесены некоторые дополнения, (коснувшиеся главным образом «Введения» и главы «Проблемы психологического романа»).

Г $\frac{70202\text{-}070}{028(01)\text{-}77}$ 210-77 **8**

Лидия Яковлевна Гинзбург
О ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ

Редактор
Р. Белло
Художественный редактор
Р. Чумаков
Технический редактор
Н. Литвина
Корректор
Л. Никульшина

ИБ № 658

Сдано в набор 14.01.76. Подписано к печати 29.10.76. М-32672. Бум. тип. № 1. Формат 84 × 108 1/32. 14 печ. л. 23,52 усл. печ. л. 24,698 уч.-изд. л. Заказ № 23. Тираж 10 000 экз. Цена 1 р. 27 к. Издательство «Художественная литература», Ленинградское отделение, 191186, Ленинград, Д-186, Невский пр., 28

Ордена Трудового Красного Знамени Ленинградская типография № 2 имени Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29